丝绸之路研究丛书

# 丝绸之路

## 戏曲研究

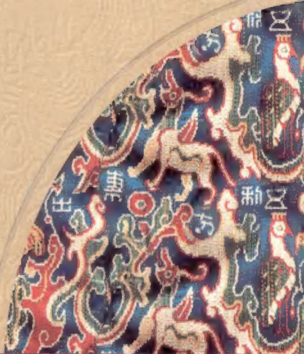
陆晖 著





新疆人民出版社

丝绸之路研究最权威最全面最系统的学术巨著



国学大师季羡林先生题写书名




ISBN 978-7-228-14099-2

定价：57.30 元

# 丝绸之路戏曲研究

陆晖 著



丝绸之路研究丛书

新疆人民出版社

**图书在版编目(CIP)数据**

丝绸之路戏曲研究 / 陆晖著.—乌鲁木齐：新疆人民出版社,2010.12
(丝绸之路研究丛书)
ISBN 978-7-228-14099-2

Ⅰ.①丝… Ⅱ.①陆… Ⅲ.①丝绸之路—戏剧史—研究—中国 Ⅳ.①J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 252279 号

出　版　新疆人民出版社
地　址　乌鲁木齐市解放南路 348 号
邮　编　830001
电　话　0991-3652362
发　行　新疆人民出版社
制　作　乌鲁木齐形加意图文设计有限公司
印　刷　新疆新华印刷厂
开　本　787×1092mm　16 开
印　张　16.75 印张
字　数　300 千字
版　次　2010 年 12 月第 1 版
印　次　2010 年 12 月第 1 次印刷
印　数　1-3 000 册
定　价　57.30 元



# 出版说明

形成于中国历史上秦汉时期的丝绸之路，是一条“古代和中世纪从黄河流域和长江流域，经印度、中亚、西亚连接北非和欧洲，以丝绸贸易为主要媒介的文化交流之路”。[1]丝绸之路的形成与发展，为我们揭示出东西方文明源远流长的历史，描绘出栩栩如生的中西文化交流的历史画卷。纵观五千年灿烂的中华文明，它不仅凝结了中国人民的勤劳、勇敢和智慧，而且汲取了西方先进的科学技术和优秀的精神文化成果。可以说，“没有丝绸之路，就没有高度发展的丰富多彩的古代中华文明”。[2]

20世纪90年代，新疆人民出版社曾经出版过联合国教科文组织丝绸之路考察合作项目图书——《丝绸之路研究丛书》，共计13卷。这是一项开拓性的工作。在当时出版经费短缺、学术著作出版难的情况下，如果没有自治区有关部门的支持和主编周菁葆、陈重秋先生的不懈努力，出版社要出版这套丛书是不可能的。实践证明，《丝绸之路研究丛书》的出版，不仅为国内的中西文化交流史研究的学者提供了一个平台，而且也推动了丝绸之路研究的开展，受到国内外学术界的关注。

10年过去了，伴随着丝绸之路考古的新发现和丝绸之路研究的不断深入，新的研究成果也陆续问世。为了集中反映改革开放以来，特别是近20年来我国在丝

① 林梅村著：《丝绸之路考古十五讲》，4页，北京：北京大学出版社，2006年。

② 何芳川主编：《中外文化交流史》，32页，北京：国际文化出版公司，2008年。

绸之路研究方面所取得的进展，2008年年初，新疆人民出版社决定重新编辑出版《丝绸之路研究丛书》。新版《丝绸之路研究丛书》除了保留原有的几种选题之外，又从全国已出版或待出版的研究成果中，遴选了20余种有代表性的选题列入丛书，计划分批推出，陆续出版。这批研究成果，以传统的草原丝绸之路和绿洲丝绸之路为主线，以西域研究为重点，注重突出学术著作的创新性和理论研究的系统性，内容涉及考古、历史、民族、宗教、文化、艺术等多学科领域。由于入选的研究成果在出版时间上跨度较大，此次再版前均由作者对书稿内容做了全面修订，有的甚至做了重大修改，补充了新的资料，借鉴了新的研究成果和观点。

为了使读者了解国内丝绸之路研究的进展情况，我们特邀请中西文化交流史著名学者、苏州大学教授沈福伟先生和清华大学教授张国刚先生为丛书撰写了序言。文中的精辟论述和真知灼见，是读者开启《丝绸之路研究丛书》的一把钥匙。

最后需要说明的是，《丝绸之路研究丛书》的编辑出版，自始至终得到了国家新闻出版总署以及新疆维吾尔自治区党委宣传部和自治区新闻出版局的关心和支持。新疆社会科学院的专家学者对丛书选题的书稿进行了学术评审并提出了修改意见，从而保证了丛书的学术质量。由于编者学术水平所限，丛书在编辑中难免挂一漏万，有所不足，敬请读者批评指正。

《丝绸之路研究丛书》编辑委员会

2010年12月6日



# 丝绸之路与丝绸之路学研究

（总序一）

丝绸之路学是一门20世纪才问世的新学问，也是一门涵盖了文化、历史、宗教、民族、考古等人文科学，以及地理、气象、地质、生物等自然科学的，汇聚了众多学科、综合研究多元文化的学问。

丝绸之路学来自丝绸之路这一历史性文化概念的提出，并且最终得到了国际社会与学术界人士的共同认可。丝绸之路概念最早是19世纪到中国进行地理考察的欧洲探险家提出来的。在当时这一命题的提出，是对中国西部地区在古代曾经呈现过的多元文化的一种重新发现，也可以说是历史上这些由多民族创造的文化第一次在国际上获得的认同。它之所以产生在中国社会处于大转折的时期，是具有深层次原因的。19世纪中叶，经历了第二次鸦片战争之后的中国，被迫对外开放，从此进入了丧权辱国、危机四伏的国难时期。英、俄等欧洲列强首先对中国西部边疆实行蚕食政策，掀起了一股以地理考察为名的探险热。当时走在这股热潮前列的是德国巴登—符腾堡人李希霍芬（Ferdinandvon Richthofen）。1868年李希霍芬接受了美国加利福尼亚银行的资助，第二次到中国考察，到达上海后受英国商会委托，对中国地貌和地理首次进行了规模宏大的综合考察，足迹遍及当时18个省中的15个省，还到了东北（满洲），摸清了中国的资源和开发的前景。1872年返回德国后，李希霍芬出任柏林大学校长，当选为国际地理学会会长，致力于写作5卷本的《中国，亲身旅行和研究成果》（China, Ergebnisse Eigener Reisenunddasauf Gegrundeter Studien,1877~1912年，5vols.），到去世前出版了1、2两卷。他从亲身的考

察和得到的历史资料中发现，古代在中国的北方曾经有过一条称得上是丝绸之路的横贯亚洲大陆的交通大动脉，由此在沿途留下了许多足以令后世赞叹和瞻仰的遗迹和文物。

李希霍芬的偶然发现，在以后半个世纪中竟演变成一场对中国历史遗迹和珍贵文物的浩劫。这和中国领土受到西方列强的蚕食同样是史无前例的。受到李希霍芬的影响，他的学生瑞典人斯文·赫定(Sven Hedin)追踪他的足迹，先后7次到中亚和中国西部进行地理考察和考古发掘。差不多同时，俄国人尼古拉·普尔热瓦尔斯基(Nicholas Przwevalsky)和奥勃鲁契夫(Obrochev)、英籍匈牙利人斯坦因（M.A. Stein)、法国人伯希和（Paul Pelliot)、德国人格伦威德尔(Albert Grünwedel)和勒柯克(Le Coq)，先后率领探险队，在世纪之交进入中国新疆和西部地区。他们在楼兰古址进行田野发掘，堂而皇之拿走了新疆石窟寺院中的彩塑佛像，将尘封已久的吐鲁番盆地的古物成箱运出中国国境。他们还设法进入了敦煌石窟的藏经洞，攫取了前所未闻的精美壁画、塑像、铭记、经卷和丝织品。原先保存在石窟寺和遗址中数以万计的堪称国宝的珍贵文物，从此流失海外，成了伦敦、巴黎、柏林、新德里和美国、日本等许多国家博物馆的藏品。与此同时，丝绸之路经过历史学、民族学、考古学、宗教学等多学科的考察和研究，也从中国黄河流域和长江流域的文明中心，向西延展到了地中海东部利凡特海岸一些具有古老文明的城市。德国历史学家赫尔曼在1910年发表的《中国和叙利亚之间的古丝路》(莱比锡)完成了对丝绸之路的学术论证。后来赫尔曼在他编著的《中国历史商业地图》(哈佛燕京学社，1935)一书中加以宣扬，从而使丝绸之路为世人所熟知。

平心而论，丝绸之路原本只是对亚洲东部和中部的历史毫无所知的欧洲人，在经过实地考察之后从大量的历史遗存中了解到的。当时已经人烟稀少的中国西部地区在千百年前曾有过辉煌的历史，并且在古代亚洲东部地区和地中海之间，由于频繁的使节往来、商品交换、宗教传播和文化交流形成的必不可少的交通要道，也有过足以令人刮目相看的繁荣历史。东方曾经有过的这种文明，本来足以使进入环球航行时代以来欧洲列强所标榜的“欧洲中心论”发生动摇。然而自从欧洲学术界提出丝绸之路之后，接下来就有“古巴比伦移民中国”、“腓尼基人航抵山东”、“中国人种西来”、“仰韶彩陶文化西来”、“中国青铜工艺西来”的学说接踵而来，似乎无论哪一样新发现、新材料都在显示中国文明的根在西方。足见丝绸之路的提出更深层次的问题是，欧洲人或者说欧洲的学术界想要指明东方文明源自西方。当时欧洲人设计的西方文明框架，是以地中海世界为主体的一大文化圈，将两河流域和伊朗高原的古文明一一囊括人内，并称其为“中东”，剩下的东亚(欧洲人称为“远东”)和中亚(欧洲人称为“突厥斯坦”)，无非是西方文明东扩的支脉而已。可见在国家丧失主权以后，学术无法自主的情况下，文化的研究、历史的阐释要取得具有科学价值的结论是无法实现的。

其实，丝绸之路在更深的层次上提出的是一个中国文明如何起源、从何而来



仅是东西方的经济交流,更重要的是东西方文明之间的联系与交流,这种关系才是丝绸之路的文化价值所在。根据考古发现,在世界范围内这样的交流大约进行了2000年之后,像波斯、拜占庭这样的文明古国,才从中国学到了从养蚕、缫丝到纺纱、织锦的全部工艺流程。因此,丝绸之路提出的是一个在世界范围内文明传播的重大命题。丝绸之路学的研究,也必然是一项需要国际合作才能取得丰硕成果的研究。这算是我在这套丛书出版时的一点感想,写出来供各位专家学者探讨。

沈福伟

2010年11月10日于苏州大学



# 丝绸之路与中西文化交流

(总序二)

欧亚大陆上不同区域的人群在史前时期就有往来迁徙活动，高加索人种至中国西部地区活动的历史至少可以追溯到公元前3000年以前。中国文明在其诞生之始就不是一个封闭体系，而是在当时条件的许可之下参与各种文明的交换与交流。中国境内不同地区文明的融合以及华夏文明与异域文明的交流，对于塑造中国文明的基本面貌都有重要作用。

文献记载表明，先秦时期的黄河流域就与葱岭以西地区有较牢固的联系，而遥远的古希腊也具有对远东地区的模糊认识。昆仑山玉石的东输对于中原玉文化的兴盛有非凡作用，斯基泰人的东迁南下对于中亚和南亚的人种与文明有着深刻影响，两者更表明中原与西方的交通道路在远古时期便实际存在。西汉武帝时期张骞"凿空"，就在今天阿富汗市场上发现了绕道印度而来的中国四川地区的纺织品和竹木制品。可见，汉代中国政府开辟丝绸之路和经营西域在某种意义上是对远古交通道路的重新认识和拓展，但更重要的意义是中原地区开始有意识地关注外部世界并延伸本土文化的活动空间。此后各朝政府都延续了这种对外交往的传统，并于唐代达到顶峰，从而形成了地中海地区、阿拉伯地区以及波斯、中亚、南亚、东亚往来互通的交流格局。西方各地区的文化汇入中国，成为中国文化更新的重要动力，中国的特产渐次西传，在很多方面影响了西方诸地的生活习惯。元代的欧亚大陆交通达到空前畅通，为中国和伊斯兰世界的交往创造了良好条件。

丝织品名副其实为中国的独特创造。考古工作者在浙江湖州钱山漾良渚文化遗址和河南荥阳青台村仰韶文化遗址都发现了丝织物，意味着中国黄河流域与长江流域都在新石器时代晚期开始蚕丝织物的生产。古代西方人对中国的了解则与丝绸有密切的关系，以致后世将中国与周边世界的交流通道统称为丝绸之路，而作为中西文化交流的一条实际通道，丝绸之路的产生有着非常悠久的历史。

春秋战国之际，东西方之间已经沿着如今被称为丝绸之路的欧亚大陆交通路线开展丝绸贸易。被认为写于公元前5世纪阿契门尼德王朝统治下的波斯(The Achaemenid Empire of Persia)的《旧约·以西结书》(Ezekiel,16:10;16:13)有一段提到耶和华要为耶路撒冷城(Jerusalem)披上最美丽最豪华的衣裳。耶和华在形容世间最美丽的织物时两次提到"丝绸"。这意味着此时的波斯帝国境内已有中国丝绸。公元前5世纪的希罗多德(Herodotus)和色诺芬(Xenophon)也说波斯人喜爱米底亚(Medea)式的宽大上衣，而此种衣物的材料正是后来被希腊人称为"赛里斯"(Seres)的中国丝绸。这种轻薄衣料的来历令希腊人浮想联翩，如猜疑出产于羊毛树上，或推测得之于蜘蛛腹中。有些历史学家认为同一时期丝绸也已传至欧洲，因为所发现的这一时期的希腊雕刻和彩绘人像所穿衣服都极为稀薄透明，似为丝绸面料。汉唐时期，丝绸不仅是北方陆路交通线上的主要贸易品，也是中国政府赐赠西方国家的主要礼品。

需要指出的是，中西文化交流在丝绸还未成为主要贸易商品之前的远古时期就已存在。草原之路与绿洲之路的出现正是这种交流存在的具体表现，它们可谓丝绸之路的前身。草原之路通常是指始于中国北方，经蒙古高原逾阿尔泰山脉(Altay)、准噶尔盆地进入中亚北部哈萨克草原，再经里海北岸、黑海北岸到达多瑙河流域的通道。这是古代游牧民族经常迁徙往来的通道，来自东欧的印欧语系民族斯基泰人，在公元前3000~前2000年就是沿此通道由西而东并南下印度或东南行至阿勒泰地区。绿洲之路是指位于草原之路南部，由分布于大片沙漠、戈壁之中的绿洲城邦国家开拓出的，连接各个绿洲的一段段道路和可以通过高山峻岭的一个个山口道路。这条通道逐渐成为欧亚大陆间东西往来的交通干线。据说周穆王西巡就是沿着这条道路。虽说穆天子的故事未必真实，但考古发现已将这条道路的出现时间追溯到远早于周穆王的时期。尽管自中原通往中亚以及西亚、南亚、欧洲的陆上丝绸之路，作为中西方的贸易通道在很早以前就已自然地存在，但其真正的辉煌与繁荣及其世界历史意义的体现，则始于汉唐时期。从此，中国逐步走向世界，同时中国也以海纳百川的胸怀接纳了世界。中西文化交流的序幕正式拉开。

说道中西文化交流，还不能不强调西域。

西域是一个与丝绸之路息息相关的历史地理概念。所谓西域，通常是对阳关、玉门关以西广大地区的统称，但这一概念的内涵有狭义和广义之分，并且不

同历史时期的西域所指的地理范围也不尽相同。

汉代的西域，狭义上是指天山南北、葱岭以东，即后来西域都护府统领之地，按《汉书·西域传》所载，大致相当于今天新疆天山以南，塔里木盆地及其周边地区。广义上的西域则除以上地区外，还包括中亚细亚、印度、伊朗高原、阿拉伯半岛、小亚细亚乃至更西的地区，事实上指当时人们所知的整个西方世界。与唐代的西域概念相比，可以更清楚地看出，西域是一个范围不断变动的地理区间。随着唐王朝势力向中亚、西亚的扩展，汉代的西域变成安西、北庭两大都护府辖控之地，并因推行郡县制度、采取同中原一致的管理政策而几乎已成为唐王朝的“内地”。西域则被用来指安西和北庭以远的、唐王朝设立羁縻府州的地区，具体而言就是中亚的河中地区以及阿姆河以南的西亚、南亚地区。但西域的政治军事功能与汉朝相同，都是作为“内地”的屏藩，并且在两汉与匈奴的斗争、唐朝与阿拉伯人的斗争过程中，各自的西域地区也确实起到了政治缓冲作用。唐朝广义的西域概念也比汉朝有所扩大，随着当时对西方世界的进一步认识而在汉朝广义西域概念的基础上继续扩展至地中海沿岸地区。

丝绸之路研究所讲的西域，指的就是两汉时期狭义上的西域概念。该地区在两汉时期是多种族、多语言的不同部族聚居之地，两汉政府并未改变该地区的政治结构，其主要的目的就是让其作为中原地区的政治和军事屏障。从地理位置看，狭义的西域即塔里木盆地正处于亚洲中部，英国学者斯坦因(M.A. Stein)将其称为“亚洲腹地”(Innermost Asia)，可以说是非常形象。它四面环山，地球上几大文明区域在此发生碰撞。不过这种独特的地理环境并未使其与周围世界隔离，一些翻越高山的通道使它既保持与周围世界的联系，又得以利用自然的优势免遭彻底同化。上述地理特征也造就了西域地区作为世界文明交汇点的文化特征，波斯文明、古希腊罗马文明、印度文明和中国文明都在这里汇聚。而在充分吸收这些文明的同时，西域并没有被这些文化的洪流所吞没，而是经过自己的消化吸收，形成适合本地区的多元文化。在这里可以找到众多古代文化的影子，同时也可以感受到西域文化的个性张扬，这正是西域文化的魅力所在。

在中国历史上，西域并不同于西方。西方在中国人的观念世界中是一个特别具有异国情调的概念，它不仅是一个方位名词，也是一种文化符号。就地域而言，中国人对西方的认识随着历史步伐的演进而转移，大致在明朝中叶以前指中亚、印度、西亚，略及非洲，晚明前清时期指欧洲。近代以来西方的地理概念淡出，政治与文化内涵加重，并且比较明显地定格为欧美文化。然而中国人观念中的西方在文化上始终具有一个共同特征——异域文化，对于西方世界(绝域)，中国人自古以来就有一种异域外邦的意识，西方从来都是一块代表非我族类之外来文化的神秘地方。

用现代概念简单地说，中国古代有一个东亚世界和西方世界(绝域)的观念。东亚世界笼罩在中国文化圈之内，是中国人“天下”观的主要内容。在东亚世界

里，古代中国的国家政策以追求一种文化上的统治地位为满足。对于东亚世界的成员，只要接受中华礼仪文化，就可以被纳入朝贡国的地位，否则就有可能兵戎相见。因为古代国家的安全观，乃是以文化和价值观念上的同与异来确定，文化上的认同是界定国家安全与否的关键因素。这样看来，西域在古代中国的政治、文化观念中既可视为"天下"的边缘地区，又可视为"天下"与"绝域"的中间地带。这也正是西域的独特性所在。

新疆人民出版社推出《丝绸之路研究丛书》，我看了丛书选题目录及其作者，大都是能体现丝绸之路研究学术特色的上乘之作。丝绸之路是中西文化关系史研究的重要领域，能够看到即将有如此众多的成果问世，由衷感到高兴，应约写下如上文字，权当为序。

张国刚

2010年11月23日于北京清华园

# 目　录

出版说明 …………………………………… 001
丝绸之路与丝绸之路学研究（总序一） ……… 003
丝绸之路与中西文化交流（总序二） ………… 007

第一章　先秦时期 ………………………………… 001
　第一节　原始乐舞 ………………………………… 002
　第二节　优人　戏场 ……………………………… 003
　第三节　文化交往 ………………………………… 006
　第四节　歌舞剧 …………………………………… 008

第二章　秦汉时期 ………………………………… 010
　第一节　角抵　百戏 ……………………………… 010
　第二节　疏通丝绸之路 …………………………… 014
　第三节　丝绸之路 ………………………………… 015
　第四节　屯田制 …………………………………… 018
　第五节　乐舞百戏交流趋盛 ……………………… 019

第三章　魏晋南北朝时期 ………………………… 023
　第一节　宗教文化的影响 ………………………… 024
　第二节　乐人们 …………………………………… 027
　第三节　蚕桑与牛耕 ……………………………… 029
　第四节　乐舞交往 ………………………………… 030

第四章　隋唐时期 ………………………………… 033
　第一节　一统大业 ………………………………… 033
　第二节　盛唐时期 ………………………………… 038

第五章　宋元时期 ………………………………… 057
　第一节　文化联系 ………………………………… 058

第二节　市井文化 …………………………… 060
第三节　文人与戏曲 ………………………… 067

第六章　明清时期 ………………………………… 074
第一节　明代传奇剧 ………………………… 075
第二节　清代乱弹剧 ………………………… 081
第三节　屯垦 ………………………………… 087
第四节　会馆（同乡会馆、商会馆）………… 091
第五节　寺庙与庙会 ………………………… 093
第六节　戏楼、戏台 ………………………… 100
第七节　戏班 ………………………………… 113
第八节　丝绸之路百花锦簇 ………………… 126

第七章　丝绸之路上的秦腔艺术 ……………… 130
第一节　秦腔艺术在关中、陇右 …………… 132
第二节　秦腔艺术在河西走廊 ……………… 134
第三节　秦腔艺术进入新疆 ………………… 139
第四节　丰富多意的审美内涵 ……………… 147
第五节　改革与创新 ………………………… 150

第八章　丝绸之路上的豫剧艺术 ……………… 152
第一节　西传 ………………………………… 152
第二节　豫剧艺术入新疆 …………………… 153

第九章　丝绸之路上的京剧与河北梆子
……………………………………………………… 155
第一节　京剧入三秦　陇右 ………………… 155
第二节　历史源流 …………………………… 157
第三节　历史局限 …………………………… 160
第四节　传播方式 …………………………… 160

第十章　丝绸之路上的曲子戏 ………………… 162
第一节　曲子之源 …………………………… 163
第二节　受众与传播 ………………………… 172
第三节　融合 ………………………………… 178
第四节　孕育之地 …………………………… 181
第五节　名称由来 …………………………… 193

第十一章　丝绸之路上的秧歌戏 …………… 198
第一节　河西以东 …………………………………… 200
第二节　在河西走廊 ………………………………… 201
第三节　秧歌戏入西域 ……………………………… 207
第四节　昌吉秧歌 …………………………………… 209

第十二章　丝绸之路上的皮影戏 …………… 211
第一节　关中一带皮影戏 ………………………… 213
第二节　河西走廊一带的影戏 …………………… 215
第三节　丝绸之路北道、中道的影戏 …………… 217

第十三章　丝绸之路上的木偶戏 …………… 219
第一节　历代形制 …………………………………… 220
第二节　西域木偶戏 ………………………………… 221
第三节　在关中一带 ………………………………… 222
第四节　在河西走廊一带 ………………………… 224
第五节　再出西域 …………………………………… 226

第十四章　丝绸之路上的眉户戏 …………… 228
第一节　名称由来 …………………………………… 228
第二节　关中眉户 …………………………………… 229
第三节　眉户形制 …………………………………… 230
第四节　眉户西传 …………………………………… 230
第五节　入西域 ……………………………………… 232
第六节　共同特性 …………………………………… 234

第十五章　丝绸之路上的锡伯汗都春剧
……………………………………………………… 236
第一节　西迁 ………………………………………… 236
第二节　锡伯族民俗文化 ………………………… 237
第三节　汗都春剧 …………………………………… 237

第十六章　丝绸之路上的湖南花鼓戏 …… 241

参考文献 ……………………………………………… 245
图版目录 ……………………………………………… 248
后　记 ………………………………………………… 249



# Contents

**Preface**

**Chapter 1 Drama before and during the Qing Period**

1-1 Primitive Music and Dances

1-2 Dancers, Musicians and Theatre

1-3 Cultural Exchanges

1-4 The Early Song and Dance Dramas

**Chapter 2 Drama in the Qing and Han Periods**

2-1 Wrestling and Acrobatics

2-2 Opening the Silk Road

2-3 Ancient Silk Road

2-4 Reclaiming Wasteland

2-5 Increasing Exchanges of Dances, Songs and Dramas

**Chapter 3 Drama in the Period of the Wei-Jing Dynasties and the Northern and Southern Dynasties**

3-1 Influences of Religion Cultures

3-2 The Dancers and Singers

3-3 Silkworm and Mulberry & Farming

3-4 Blending of Dance and Music

**Chapter 4 Drama in the Period of Sui-Tang Dynasties**

4-1 The Unity

4-2 In the Prosperous Tang Times

**Chapter 5 Drama in the Period of Sun and Yuan Dynasties**

5-1 Cultural Connections

5-2 City Culture

5-3 Play Writers and Drama

**Chapter 6 Drama in the Period of the Ming and Qing Dynasties**

6-1 Legend Drama of the Ming Time
6-2 *Luantan* Drama in the Qing Times
6-3 Reclaiming Wasteland for Farming
6-4 Provincial or Country Guild Halls
6-5 Temples and Temple Fairs
6-6 Drama Stage
6-7 Theatrical Troupes
6-8 Prosperity of Drama in the Silk Road

**Chapter 7 *Qingqiang* Arts (Shanxi Opera) in the Silk Road**

7-1 *Qingqiang* Arts (Shanxi Opera) in Mid-Shanxi Province and East Gansu Province
7-2 *Qingqiang* Arts (Shanxi Opera) in Hexi Corridor
7-3 *Qingqiang* Arts to Xinjiang
7-4 Rich Aesthetic Meaning
7-5 Reform and Innovation
7-6 *Qingqiang* Art: An Essential Local Culture

**Chapter 8 *Yuju* (Henan Opera) Arts in Xinjiang**

8-1 Henan Opera Westward
8-2 Henan Opera Entering Xinjiang

**Chapter 9 Peking Opera and *Hebei Bangzi* (Hebei Opera) Spreading in the Ancient Silk Road**

9-1 Peking Opera Entering Shanxi Province and East Gansu
9-2 The Historical Background
9-3 The Limitations
9-4 Spreading Modes

**Chapter 10 *Quzi* Opera in the Silk Road**

10-1 The Origin of *Quzi*
10-2 Opera Viewers and Spreading
10-3 Mixing
10-4 Forming Areas of *Quzi*

10–5 The Name of *Quzi*

**Chapter 11 *Yangko* Opera in the Silk Road**

11–1 *Yangko* Opera in the Area East to Yellow River
11–2 *Yangko* Opera in Hexi Corridor
11–3 *Yangko* Opera Entering the Western Regions
11–4 *Yangko* Opera in Changji

**Chapter 12 Chinese Shadow Puppet Plays**

12–1 Chinese Shadow Puppet Plays in the Mid Shanxi Province
12–2 Chinese Shadow Puppet Plays in the Hexi Corridor
12–3 Chinese Shadow Puppet Plays in the Northern and Middle Routes of the Silk Road

**Chapter 13 Puppet Show in the Ancient Silk Road**

13–1 Forms of Puppet Show in Different Times
13–2 Puppet Show in the Western Regions
13–3 Puppet Show in Mid Shanxi Province
13–4 Puppet Show in the Hexi Corridor
13–5 Puppet Show in the Western Region Again

**Chapter 14 *Meihu* in the Ancient Silk Road**

14–1 The Origin of *Meihu*
14–2 *Meihu* in Mid Shanxi Province
14–3 The Forms of *Meihu*
14–4 *Meihu* Spreading Westward
14–5 *Meihu* Spreading in the Western Regions
14–6 The Common Features

**Chapter 15 Xibo *Handuchun* Plays in the Northern Silk Routes**

15–1 Migration Westward
15–2 Xibo Folklore Cultures
15–3 Handuchun Plays

**Chapter 16 Hunan *Huagu* Drama in the Ancient Silk Road: A Review**



# 第一章　先秦时期

华夏民族从远古时代始，古代宗教即伴随着先民终身，代代相传。从自然崇拜、图腾崇拜，到夏、商、周时期对天帝、祖先崇拜，以及上自宫廷贵族阶层，下至民间黎民百姓所行尊天、祭祖、祈拜神灵鬼怪的理念充斥着人们的心灵，世代相袭，并与先民所行各类文化活动结下不解之缘。回顾华夏民族的发展史，历代以来所行文化形态无不与宗教发生着密切关系。诸如政治制度、法制理念、道德规范等均受到宗教的制约。在祭祀崇拜各位神灵的序列中，首先是对日神月神的崇拜，如上古时代有关日神的神圣尊号有：伏羲、太皓、太昊、帝俊、重华（舜）等，在《礼记》中，日神被尊为"百神之王"。先民们除对日月神崇拜外还有对自然界所存星、风、雨、山、地、河、树诸神的崇拜。在与自然界诸神崇拜的同时，是先民们对灵魂的崇拜，认为人有"灵魂不死"之说，认为有一种紧随身体内外的精神实体——灵魂伴随人的生与死。由此，神灵理念统领于先民的日常生活行为之中。在以神本为主旨的夏、商时期，世人行事必先卜筮，以求幸福。一切事理皆听命于神灵暗示，按神灵的意志行事。由此，历代执掌皇权者即是政权的最高统治者，又是主事祭祀的最高执掌者。在祭祀神灵和祖宗的过程中，祭祀性礼仪乐舞也便油然而生。古文献便记载有关先秦时期的乐舞，其时古乐舞起始甚早，首先是以仪式乐舞为早、为多，这类乐舞用于祭祀神灵，祭奠祖宗或庆贺大典。这类模式后世沿袭下来以至发展延续到唐时的宗教寺庙乐舞，达到极盛。这类音乐的特点是庄重肃穆，依据祭祀仪式渐次进行而表演，节奏徐缓，音域不宽。与此同时，统治阶层为己享乐，展示其贵族威仪，所主持倡导的宫廷乐舞与祭祀性仪式乐舞竞相发展，使得先秦时期的乐舞能够造就出气势恢宏的"六代之乐"。正如周时的《大武》那样的大型庆典乐舞。这之中宫廷贵族的喜好对仪式乐舞和宫廷乐舞的发展起到了推波逐澜的作用。

劳动、生产活动是戏剧起源的前提，人们必须要劳作、生产各类物资和繁衍

后代才能生存和延续下来，有了这个前提人们才可以进行各类社会活动，而社会活动中的宗教祭祀礼仪活动则是自古以来戏剧得以萌芽、锐变而出的土壤，这是自古以来戏剧起源的主要因素。以至于延续到后代，庙会祭祀活动在一段十分悠长的历史时期成为各类庙会的主要祭祀方式，"酬神娱人" 成为各类寺庙和戏班的宗旨。

进入周代，人本理念开始萌发，人们开始认识到生存于天地之间的人在社会中的重要作用。由此表现人们精神物质生活的歌谣在民间活跃起来，十五国风遍布华夏大地，民间流行歌曲引起宫廷贵族的关注。这些民间民谣等也为宫廷所采用。从而使得十五国风得以普及。随着宫廷金石之乐日以繁盛，各类乐器也相继问世，渐次成就了"八音之乐"的逐渐成熟。仪式乐舞、宫廷乐舞、十五国风和八音之乐为后世乐舞、散乐百戏以及戏曲的逐渐成熟提供了可能。

戏剧属综合艺术门类，它集文学，音乐，舞蹈，语言，表演，杂技，武术，美术诸因素于一体，在舞台上或一定的表演场所由演员扮演各种角色塑造舞台艺术形象，从而表达一个较完整的故事情节，表达某些思想情感达到愉悦、教化观众之目的。

夏、商、周时期的宫廷贵族阶层所行祭祀性各类乐舞，八音之乐的普及使用，以及民间流行的"风"已经具备了戏剧组成因素的大部，他们必然为后世戏剧逐渐完形铺垫了物质基础。

## 第一节　原始乐舞

丝绸之路所传播的文化内涵是丰富多样的，与物质文化同进的还有先民的观念文化，原始宗教与原始乐舞是主要存在形态。先民们所行原始神拜活动尤为广泛，主要有自然崇拜、生殖 - 祖先崇拜、图腾崇拜几大类。对大自然的崇拜尤为普遍，从大江南北文化遗址出土的陶器上均有反映。民间长期流传的"天公""地母"之说在古文献中亦有记载。仅歌、舞、乐而言，早在上古时期，各地各氏族的先民们在劳作之余、各类祈拜礼仪活动中已有种种表现，如属于新石器时代的：1973 年在青海省大通县上孙家寨马家窑墓葬中出土的彩陶盆内壁上绘有舞蹈形象，舞者分三组，每组五人牵手起舞，服饰带尾巴，每组间以曲线花纹相隔，下面四道平行带纹，表示地面，从舞人摆弄肢体与臂尾的画面中反映了这些以猎取为生计的氏族在劳作之余，祭祀活动中扮成百兽或氏族图腾的场景。正如美国文化人类学者摩尔根所认为的，舞蹈是原始先民图腾崇拜的内容之一："一切宗教祭祀场合，跳舞常构成仪式之一部分……。跳舞的歌调、乐器、舞蹈方式，均有一定的制度，又有关于他们的信仰及宗教仪式。"原始图腾崇拜中的歌、乐是原始戏剧的重要组成部分。《吕氏春秋·仲夏记·古乐篇》记"帝尧立，乃命质为乐。质乃效山

林溪谷之音以歌。""黄帝令伶伦作律……听凤凰之鸣,以制十二律。"由此可见,先民的歌乐多取自于他们赖以生存和崇拜的大自然和动物图腾之中。又如舜时的乐官夔是我国典记《皋陶谟》中记载的最早的音乐家,舜封:"夔,命汝典乐",主司乐舞,夔在一次宫廷典祀中曰:"戛击鸣球,搏拊、琴瑟以咏。祖考来格虞宾在位,群后德让,下管鼗,鼓,合止柷、敔,笙,镛以间,鸟兽跄跄,《箫韶》九成,凤凰来仪。"夔曰:"於!击石拊石,百兽率舞,府尹允谐。"这段文字生动的表述了夔号召大家敲起石磬拍起手来,弹起琴瑟招先祖之灵共欢,贵宾及各诸侯相互谦让,各自就位,管乐鸣响了,鼓声响起了,按着节拍起住于柷,敔,吹笙和大钟的声音在其中回荡,化妆装扮为鸟兽的舞者欢欣跳跃,《箫韶》九成奏毕之时,凤凰来仪。如此祭奠盛况,集弦、管、打击乐击节以伴歌舞,宾客来自各图腾部落,装扮为百兽以示标记,贵族百姓共欢一堂。这么一个热烈场面貌似杂乱,然而却是很有程序的"《箫韶》九成"便体现了它的序化,之中已孕含着丰富的情节性,客观上便有表事助兴、愉悦达情之功效。所谓《箫韶》者乃由编管乐器箫为主伴乐器,乐舞序化为九段,又名《九韶》、《九歌》、《九辩》。由于它丰富的内容和变幻多段的乐舞,表演至高潮处:"箫韶九成,凤凰来仪",舞乐至此就连传说中的神灵之鸟也来享悦。后来孔子看到"韶乐"也陶醉入迷有言:"三月不知肉味""不图为乐至于斯也",并评价"韶乐"为"尽善尽美"。在《论语·述而》均有记载。

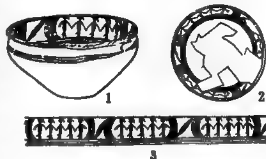


图1 青海大通上孙家寨出土新石器时代舞蹈纹彩陶盆
(1.侧视图,2.俯视图,3.舞蹈纹样展开图。)

## 第二节 优人 戏场

在华夏大地上古时已出现了专事表演歌舞的巫觋,之中巫为女性、觋为男性。在当时那是一些有特殊地位的人,人们认为巫舞弄歌舞可与鬼神相通,可博神灵愉悦。后来,从巫觋中分化出一些专事娱人的优,优人以歌舞、诙谐、杂技取悦于人,"优"有时也称"倡优"或"俳优"。据传夏桀时已有"倡优"。在《刘向古烈女传·蔡妺传·夏桀末喜》中有记载:"桀……收"倡优"侏儒狎徒能力奇传戏者,聚之于旁,造烂漫之乐。"又见于《国语·郑语》中记载周幽王身侧"侏儒、戚施,实御在侧""侏儒、戚实,皆优笑之人"。

优人多来自民间,活动于宫廷,服侍于帝王、国君身侧,身处家奴之位,他们

可乘机进言，或调笑讥讽某人某事，可不受处罚，如在《国语·晋语》中便记载了优施说服里克的故事。在《史记·滑稽列传》中记载了一位优人旃的故事。“始皇尝议欲大苑囿，东到函谷关，西至雍、陈仓。优旃曰：‘善，多以禽兽于其中，寇从东方来，令麋鹿触之足矣，’始皇故辍止。”又如，秦二世继位后，突发奇想生出用漆来漆城的主意，优旃听后甚感不妥说：“‘善，主上虽无言，臣因将请之，漆城虽于百姓愁费，然佳哉！漆城荡荡，寇来不能上。即欲就之，易为漆耳，顾难为阴室。’于是二世笑之，以其故止。”

《史记·滑稽列传》中还有一段优孟的记载。“楚庄王之时，有所爱马，衣以文绣，置之华屋之下，席以露床，啖以枣脯，马病肥死，使群臣丧之，欲以棺椁大夫之礼葬之。左右争之，以为不可，王下令曰，有敢以马谏者，罪至死。”优孟听后，入宫见楚王“仰天大哭，王惊而问其故，优孟曰：‘马者王之所爱也，以楚国堂堂之大，何求不得而以大夫礼葬之，薄，请以人君礼葬之，王曰：何如？对曰‘臣请以雕玉为棺，文梓为椁，楩枫豫章为题凑，发甲卒为穿圹，老弱负土，齐赵陪位于前，韩魏翼其后，庙食太牢，奉以万户之邑，诸侯闻之，皆知大王贱人而贵马也。”楚王闻言，情知理虚，只好求计于优孟。足见优人所处的特殊地位，所进诙谐调笑之言能使统治者改变愚见而不治罪于其身。

楚相孙叔敖一直善待优孟，生前嘱咐儿子，日后家境贫困时可找优孟。数年后，孙叔敖辞世，家境日贫，其子以伐薪度日，一日路遇优孟，便向优孟表明他乃孙叔敖之子，如今家境贫困，家父生前曾嘱咐可找你优孟。优孟听后嘱咐他你不可远走。自此，优孟在家穿戴孙叔敖的服饰模仿孙叔敖的举止言谈。年余后，一日楚王大宴，优孟着孙叔敖服饰向楚王敬酒，楚王大惊，以为孙叔敖复生了，楚王左右均难以分辨。楚王欲拜他为相，优孟说要回家与妻子共商，三日后回话。三日后优孟见楚王说：妻子嘱我宰相不可做，象孙叔敖为过相的人，在位时竭尽全力为楚国效力，使楚王成就霸业，然，如今其子贫穷潦倒，靠打柴为生。并歌一首曰：“山居耕田苦，难以得食。起而为吏，身贪鄙者余财，不顾耻辱。身死家室富，又恐受赇枉法，为奸触大罪，身死而家灭。贪吏安可为也！念为廉吏，奉法守职，竟死不敢为非。廉吏安可为也！楚相孙叔敖持廉致死，方今妻子穷困负薪而食，不足为也！。”楚王听后，致谢优孟，封田地给孙叔敖之子。

有关优孟的这段记载，戏曲界称之为“优孟衣冠”。优孟装扮孙叔敖，仿其言谈举止，可谓是深入脚色体验生活，扮演孙叔敖的形像向楚王敬酒祝贺实则是内怀诙谐调笑、讥讽之意的一段扮演人物形像有情有节的表演，这应是戏曲扮演人物脚色以唱、念、做为表现形式早期的萌芽形态。

巫觋和俳优是表演者，是人类社会最早的宗教职业者，他们长于歌舞，为宗教祭祀服务，他们的活动与戏剧的产生有着直接联系，他们是戏剧的直接创造者和载体，是构成戏剧的基本要素。

早期人类宗教性模仿仪式歌舞，是出于营造宗教氛围和巫术内容的需要，人

们利用自然地形如山林空地崖壑坎坪等适合制造巫术氛围的场地使之成为便于观看歌舞表演的场地。如《诗经·陈风·宛丘》中"坎其击鼓,宛丘之下。无冬无夏,值其鹭羽。"描述了人们在宛丘(即中央低四方高的地方)手持羽毛群舞,观众在四周斜坡居高临下观看歌舞表演的情景。

沿丝绸之路西出,于路均可见故游牧部族生活遗迹,原始岩画便是生活在丝绸之路沿线的古代先民劳动生活以及原始观念真实而又生动的写照,也是原始歌舞剧的历史见证,它较多集中在西域境内。如位于丝绸之路北道、天山山脉中段距呼图壁县75公里西南天山深处的康家石门子岩雕画即是西域原始岩画典型的一处历史记载。岩画东西长约14米,高约9米,在120平方米的画面上布满了大小不等的男女人像,大者高于真人,小者高约一二十厘米,画中人物卧立自如,或衣或裸,手舞足蹈,身姿神情各异。岩画突出了崇祖生育这一主题,因而岩画中的男像大多清晰夸张的显露出生殖器官,女像则刻画得宽胸,细腰,肥臀,有些也显示出生殖器官,表现出男女交媾或欲交媾的情状。画面用生动的舞蹈形式表现。身材修长、形体秀美的女性成员成排伫立,舞姿给人轻快之感,男性舞姿划一,节奏鲜明表现出对异性的追求。岩画使用浅浮雕与阴刻两种技法的巧妙结合,岩画前有一宽大的平台,似乎是祭坛或戏场。康家石门子岩画对原始生殖崇拜、原始舞蹈的起源、原始歌舞剧的起源提供了可供深究的资料。沿丝绸之路中道,西起"库尔勒,东至疏勒河的库鲁克山中的兴地岩画,不仅拥有各种古代歌舞图像,另外还出现了一些原始宗教祭祀与杂技百戏之画面。……有一处记载当地古代游牧部族原始娱乐的岩画,其中有一幅单人舞者,两腿叉开,做骑马蹲裆式,缀有尾饰,两臂平举,双手下垂,前后摆动。一幅双人舞者,一高一低,动作协调一致,头身垂直,两手下垂作弧形,双腿下蹲,脚跟离地,给人以强烈的歌舞戏剧动作。[①]

到农耕为主的时期,人们居住在适宜于耕作的平原丘陵地带。祭祀农事神灵的拟态性乐舞活动多在宽旷的田野上进行,如《葛天氏之乐》,以及夏时的大型叙事性乐舞《九韶》等在今本《竹书纪年·帝启》中便有相关的记载:"舞《九韶》于大穆之野"。一些贵族阶层为祈福禳灾,凭借特权刻意营造祭坛,做为祭祀和歌舞表演专用。有利用自然地形或土墩适当加工筑成的、有用人工夯土烧制而成的。这些文化遗迹至今仍有较完整的保存。

优人,或者"倡优"、"俳优"应是早期歌舞剧的具体创造者、表演者或载体,各类祭坛,应是早期戏曲表演的场地,毕竟戏曲艺术是演人的,是由人扮演各类人物脚色利用唱、念、做、打表演一段完整的故事情节,而表演场地则是观众和舞人必不可缺的空间。

① 《中西戏剧文化交流史》。

## 第三节　文化交往

华夏民族文化自诞生之日始，便持"有容乃大"的襟怀，广收外域文化以丰富自我。一个民族的进步，离不开与各类文化交流与融合。戏曲艺术更是如此，它自萌芽始，在它逐步成型完善的漫长过程中与西域各族乐舞文化相容渗透，从而丰富了中原民族原有的散乐百戏，它与丝绸之路上的各类文化有着密切的相融关系，为戏曲演绎逐步完善奠定了一定的基础。早在先秦时期，中原人民与西域边民早已进行着各种散乐百戏等文化交往，史料中记载着许多文化交流的美好传说。

千百年来西域各族人民与中原各族人民有着亲密友好的往来，这种友好关系的建立，其中一项重要的内容就是以民间和宫廷乐舞为纽带，在文化上进行情感和心理沟通。历代西域各王廷对中原中央政权从内心有一种依属、臣服意识。中原各朝代统治阶层与西域各城邦之国上层均以散乐百戏为媒介从而拉近各自间的心理距离，使得中原与西域的各类文化相融，世代流传。从中原与西域戏剧形成、发展、表演现象中可以看出，西域各族人民自上而下与中原各族人民不仅在戏剧方面，同时在政治、经济、文化等方面均有着历史的、现实的友好交往记程。西域各族人民与中原各族人民朝野上下所共同建立的社会文化发展史，是多民族人民统一于祖国大家庭的文化基础之一。

据《穆天子传·卷二·卷七》以及《列子·汤问》记载：穆王乃西周第五代王，周穆王十二年（约公元前964年，郭伯赞注）曾率领一支庞大的其中包括一支乐队的商贸文化使团，经陕甘进入河西走廊入中亚至塔河流域跨昆仑山脉之北，越葱岭经塔什干达中亚西王母之邦（此线即之后的丝绸之路南道），穆王每到一地便与当地部落酋长亲切交谈，互赠礼品，集会欢娱"天子五日休于□山之下，乃奏广乐。""天子三日休于玄池之上，乃奏广乐，三日而终，是曰乐池。"据考"□山"即今阿富汗近之蜀山，"玄池"即里海相邻之"黑湖"。穆王西行把中原八音乐器如丝，匏，竹，革，金类带到中亚，其中丝，匏类乐器随之而在西域逐渐传播，据传穆天子拜会了西王母，赠予西王母及其属臣幕僚们大量的丝织品等，"吉日甲子，天子宾于西王母，乃执白圭玄璧以见西王母，好献锦组百纯——西王母再拜受之。"这些文字在《穆天子传·卷三》中详有记载。于宜人的瑶池设盛宴款待并与周穆王欣赏双方乐人的歌舞优表演"吹笙鼓簧，中心翔翔。"西王母曾亲自为穆王即席作歌吟唱："白云在天，山陵自出，道里悠悠，山川之间，将子无死，尚能复来。"倾述对穆王以及东土大国风物人情的敬慕之情，穆王亦回歌答吟曰："予归东土，和治诸夏，万民平均，吾顾见汝，比及三年，将复而野。"果真。《竹书记年》记载"穆王十七年，王西征，至昆仑丘，见西王母。其年，西王母来朝宾于昭宫。"从这些史记中可

以看出上古时期的中原与西域的交流，它更早于张骞出使西域的记载，据《述异记》记述穆王是位好乐的帝王，善吹奏骨笛。《穆天子传》书中所记述的乐器大都是中原一带当时的乐器，但其中有"荻"、"完"是西域边民乐器。这次盛大的乐艺盛会必将由穆王把中原乐器带到西域，同时也把西域乐器带回中原。穆王这次"西巡感狩"同时也是中原与西域的音乐艺伎规模空前的交流活动，为后世的百戏散乐的逐步完善做了超前的铺垫。

穆王东归时遇到一位名叫偃师的外国艺人擅长表演傀儡戏，在《列子·汤问》有些记载："周穆王西巡狩，越昆仑，不至弇山，返还。未及中国，道有献工人名偃师。穆王荐之，问曰：'若有何能？'，偃师曰：'臣唯命所试。然臣已有所造；愿王先观之，'穆王曰：'日以俱来，吾与若观之，翌日，偃师谒见王，王荐之。'曰：'若与俱来者何人耶？'对曰：'臣之所造；能倡者。'穆王惊视之，趣步俯仰，信人也。巧夫！领其颐则歌合律；捧其手则舞应节，千变万化，惟意所适。王以为实人也，与盛姬内御并观之。"这段文字描述了偃师所造偶人之机巧，令穆王等大为惊叹。便用副车带回中原，这也可以说是西域优戏传入中原的最早记载。

《史记》中有关西域各部族与中原进行文化交流的记载仍有许多，《竹书纪年》记载："帝尧陶唐氏十六年（公元前2342年），渠搜氏来宾""献其乐舞"。"（夏）后发继位之年，诸夷宾于门，冉保庸会于池。诸夷入舞。""诸侯八泽而来者千八百国"。上述记载表明在公元前1000至2000余年间西域各部族与夏王朝文化交往甚密。又，《大戴·礼记》卷十一记载："海之外。肃慎、北发、渠搜、氐羌来服。"《竹书纪年》载："殷祖甲十二年西戎来宾"、"殷祖甲十二年征西戎。冬，王返自西戎。""商中宗太戊二十六年西戎来，王使王孟聘西戎。"《大戴·礼记》载：虞舜时"西王母来，献其白琯。"《竹书纪年》又载："帝舜有虞氏九年，西王母来朝……献白环玉玦。"又如《竹书记年》中记述："少康即位，方夷来宾，献其舞。"这些点滴记载说明早在商周之前，西域各部族就与中原内地夏王朝有过长期的多次的文化交往，把自己部族的乐舞文化奉献于夏王朝。以此可见华夏民族文化的多元意味，原始歌舞剧亦是多元文化的集中体现。据《周礼》记载："旄人，掌教舞散乐夷乐。"又载："鞮鞻氏，掌四方之乐与其声歌。"这里的旄人，鞮鞻氏即古西域部族，可见自西周始中原王廷所施礼乐中便杂有西域乐舞。

《晋书》卷十六《律历志》载："舜时，西王母献昭华之琯，以玉为之。又，武帝太康元年，汲群盗发六国时魏襄亦得玉律，则古者以玉为管矣。"穆王西游东归的盛大商贸音乐文化之举以及之前后的诸多文化交往表明：早在上古时期中原与中亚西亚已表现出一派交通物资文化交流的兴旺景象。



# 第二章 秦汉时期

公元前221年秦始皇平六国，"吞二周而亡诸侯，履至尊而制六合"建立一统集权的封建帝国，实施中央集权的郡县制，颁布了一系列统一的各种政令，修道开渠筑城又统一文字、货币、度量衡等。一时间秦帝国呈现出统一与多元化文化态势。秦中央政权对各地各类文化进行吸收整理甄别，同时尤其重视对各地乐舞文化的收集整理，吸收其优秀成果。《史记·秦始皇本纪》载："秦每破诸侯，始皇令人绘制该国宫室图样，仿建于咸阳北坡上，并将所得诸侯美人、钟鼓，以充人之。""关中共建宫室一百四十五处，积聚女乐倡优万余人，纵歌作乐。"1977年从始皇陵断崖出土的有错金篆书铭文的"秦乐府钟"表明，秦时已设立击司乐舞的"乐府"机构。它的设立史实证明对秦汉之后文学音乐的发展繁荣意义深刻广大。《三辅黄图》卷一记载，仅上林苑宫殿"庭中可受十万人，车行酒，骑行炙，千人唱，万人和。"以此可知秦时乐舞欢娱活动在关中已十分盛行。

## 第一节 角抵 百戏

宫廷贵族的宴享日趋奢靡，原有的祭祀性乐舞已显僵化，缺乏新意。为满足娱悠，便向民间搜集乐舞，不少民间艺人为生计入宫廷为贵族献艺。这样民间的"角抵戏"便流入宫廷。角抵传到秦时已有大的发展，在民间、宫廷均有活动。在《史记·李斯传》中记载："方作角抵俳优之观。"又据《史记·滑稽列传》载："优旃者，秦倡侏儒也。善为笑言，然合于大道"。

早在始皇十年（公元前237年），李斯在他劝致秦王的《谏逐客书》中就关于秦历来集大成者之惯例："夫击瓮叩缶，弹筝搏髀而歌呼呜呜快耳目者，真秦之声也。郑卫桑间，《昭》、《虞》、《武》、《像》者异国之乐也。"这些记载表明秦建国之前

宫廷大型祭奠性乐舞气势恢宏，观者无不为之震撼，展现出周王朝文武兴国的威仪。在民间周朝所辖关中一带教习歌舞之风十分盛行。据《礼记·内则》记载："时有三年，学乐、诵诗、舞《勺》；成童舞《象》、学射御，二十而冠，始学礼。"当时许多民间颇具乐舞技艺者被选入宫廷教习乐舞。这在《周礼·春官·耗人》中便有记载："掌教舞散乐"。当时较为流行的礼仪乐舞如《躬耕舞》，"舞者用童十六人，舞者象教田，初为芟除，次耕种，芸耨，驱爵及获刈、春播之形，象其功也。"所用乐律均采集于关中民间流行之散乐和之。可见其时宫廷教习与民间流行的礼仪乐舞已蔚然成风，且《躬耕舞》初以教田，次芟除、耕种，芸耨、获刈，之间有情有节，以乐伴舞，舞者以形体语言表述情节。

做为戏曲组成因素的诗赋在周代，民间歌谣也十分丰富，如《诗经》中的"周南"、"召南"、"秦风"、"豳风"等，演唱时诗、乐、舞融为一体，表述诗情诗意，是三秦一带民间广为流行的一类乐舞。同样内含着萌芽状歌舞剧之形态。

## 第四节 歌舞剧

文明领先、雄居于世的西周时期，至周成王时已制定了整套较为完整的礼乐制度，并建立了宫廷雅乐体系和颇具规模的王廷乐舞教习机构——大司乐，大司乐汇集了自黄帝以来的《云门大卷》、尧乐《大咸》、舜乐《大韶》、禹乐《大夏》、汤乐《大濩》、周乐《大武》等六代乐舞。之外还有专供祭祀所用的《帗舞》、《羽舞》、《皇舞》、《旄舞》、《人舞》等。这时期，角力与竞技、杂艺表演也较为活跃。之外《诗经》记载，其时乐器已发展到29种。八音乐器已基本发展完毕，其中钟、磬、铃等金石乐器以及鼓、缶、柷、箫、籥、笙等木、土、竹类乐器被广泛用于乐舞表演中。1954年出土于西安普渡村周墓的三枚编钟便是那段历史时期周代乐器的见证。

王廷用于祭祀大典宴享时，规模宏大的典礼乐舞"六代之乐"，用于祭祀天、地、日、月、祖宗，颂扬统治者之文功武德，教化后人。在表现形式上造成："宽而静，柔而正"、"广大而静，疏达而信"、"恭俭而好礼"的氛围，以感动在场者，六部乐舞惟有《大武》的内容形式结构在文献中有保存记述。在《乐记》中记述孔子与宾牟贾的对话："且夫《武》，始而北出，再成而，灭商，三成而南，四成而南国是疆，五成而分陕，周公左，召公右，六成复缀，以崇天子。"大意是说：第一段舞队自北而出场，肃立以待诸侯的来临（"久立于缀，以待诸侯致"）。第二段表现灭纣的胜利，舞作各种击刺动作以示军威（"来振之而驷伐，威盛于中国"）。第三段伐纣凯旋复向南方进军。第四段平南方。第五段以周召公为首，分左右两队象征辅佐朝政（"武乱皆坐，周召公治也"）。第六段舞队合并齐赞周朝强盛，武王英明（"六成复缀，以崇天子"）象征着同心协力、精诚合一、共兴周室、长治久安。

西周的宫廷乐舞《大武》从结构上看静中有动，动中有静，静动结合，使观众从情绪上有些缓冲的余地，可谓是起承转合，波浪式行进，目的是为了表达一个主题。从表现形式上看，它集各种因素于一体，包容了乐、舞、歌、辞、妆、武、技，表演程式有情有节，通过六个大的场景使用了以上所述的各种组合因素来表达这个主题：赞颂周王朝久盛不衰，武王文功武德深得民心，良臣辅政庶尹同心，长治久安。这部大型乐舞犹如一部创业史诗，它记述了西周王朝伐纣除暴一统中原的历程。从整体结构和形式表现上为后人编排类似大型诗史做了范例，同时由于《大武》这部宫廷乐舞具有"以歌舞演故事"的因素在其中，表现的是英雄故事，所祭祀的是人而非神，已远离了原始宗教祭祀模式，走向戏剧模仿表达，运用了结构因素，它应是早期"歌舞剧"的雏形。

其余如祭祀威力无比神秘莫测天神的《云门大卷》，祭承载万物哺育生灵的地母之神的《大咸》，祭四方之灵的《九韶》，祭拜山川神灵的《大夏》，祭奠先母的《大濩》乐舞均隐含歌舞剧之雏形体式。

便有博大地广收各国民间传统乐舞以充实之的做法。据《史记·李斯传》史载：始皇与二世均好“世俗之乐”，二世且“尤以为娱……极意声色。”又载：“是时，二世在甘泉，方作觳抵，俳优之观，李斯不得见。”这是“角抵戏”最早见于《史记》的记载。预计在秦陵中埋葬着的秦代宫廷乐舞规模排场可以与已出土的兵马俑坑相媲美。

这里的“觳”应为“角”，“角”抵戏，也是“百戏”的另称。梁任昉《述异记》中说：蚩尤是个头上长角的怪物，“角觝人，人不能向。今冀州有乐曰《蚩尤戏》，其民两两三三，头戴牛角以相抵。汉造角抵戏盖其遗制也。”父颖注释：“名此乐为角抵，两两相当，角力、角技艺、射御，故名角抵。”师古注释：“抵者，当也。非谓抵触。”又据《史记·乐书》载：“蚩尤氏头有角，与黄帝斗，以角觝人。今冀州为蚩尤戏。”1954年，在西安沣镐出土的西周墓葬透雕铜牌上镌有两人相抱对逐角力的角抵图像。反映西周时期角抵游戏竞技情况。

作为角抵这种表演形式，近代学者各述其说，但有一点是肯定的，它是由伶人着装，当众表演并伴之于乐，有一定的情节性的演出形式，在汉文帝《纂要》中曰：“百戏起于秦汉曼衍之戏。”这一记载便确定了角抵俳优形式形成的大致年代。东汉许慎《说文解字》曰：“戏，三军之偏也，一曰兵也。”文中所言“三军”，“兵”均是双方矛盾加剧而后付诸于武力而生的。“戏”字从“戈”，“剧”字从“力”，表示戏剧的源头在于用力或武器争斗。有学者云：“角力与战斗，是戏剧的原始形式。”戏剧，表现的人与人争斗，或人与兽搏斗，或兽与兽中的冲突。戏剧发展至今，矛盾冲突是戏剧的灵魂，其源头理应在此。“‘角抵’与‘大傩’便是从远古流传下来的两种原始戏剧形式”。①

许慎《说文解字》又释“戏”为“俳”，即带有一定故事情节的表演，释“倡”为“乐”，即使人发笑的滑稽表演，桓宽称角抵、百戏为：“倡优奇变之乐”（《盐铁论》）。《汉书·霍光传》载：“击鼓歌唱作俳优”。可见当时表演形式是便歌便乐节的，成都羊子山东汉墓出土的击鼓说唱俑形象生动，左手怀抱小鼓，右手拍击，右腿前跪，面部表情喜乐融融，风趣盎然。据传《荀子·成相篇》便是以劳作或歇息时说唱之“相”



图2 汉代击鼓说唱俑
四川成都天迴山东汉墓出土陶俑

① 任常侠.《关于我国音乐舞蹈与戏剧起源的考察》。

（相者击地为节也）体裁写就的讲唱词，这些史料记述了先秦时出现的说唱音乐概貌，已有戏曲之萌芽。

百戏，又名散乐，先秦的一种宫廷乐舞。专指六乐及小舞以外的由低级乐官掌握的民间乐舞。《周书·宣帝记》曰："散乐杂戏鱼龙烂漫之使常在目前。"《旧唐书·音乐志》载："散乐者，历代有之，非部伍之声，俳优歌舞杂奏。……如是杂变总名百戏。"宋代散乐有"杂手艺"、"歌舞"或"杂剧"之称，而宋元的戏曲音乐亦容含着宋前歌舞杂戏的曲牌曲调。宋元之后，散乐多指一般民间艺人及专业戏曲艺人，如元代，山西洪洞壁画演戏图中，横幅书有"大行散乐忠都秀在此作场"，便是民间戏曲艺人演出的记实。这些史实记述真切的表明了戏曲艺术的形成、发展是经历了一个漫长而艰难的历程，自先秦以来形成的"百戏、散乐"经历了各地各民族间的交流相融，它为后人促成为完整的戏剧艺术种类做了铺垫。

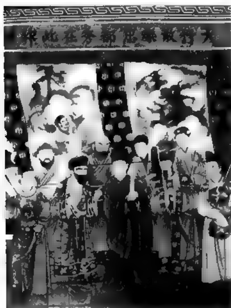


图3　山西洪洞壁画演戏图

秦代以来蓬勃兴起的包括角抵、杂技、武术、幻术、民间歌舞、杂乐、俳优、说唱，杂戏等等多种表演形式所总称的"百戏"、"散乐"。他们尽管具备了戏曲的一些基本因素，但所包含的故事情节是浮浅而又粗放的，只能说"百戏"，"散乐"等含着后世戏曲的某些原始因素。因为先秦时代的人们的审美意识，审美需求，还没有上升到以综艺为一体的那么一个高度，这是社会文化发展历程的阶梯所限，但秦汉之际毕竟是从奴隶社会到封建社会的初期，比之夏商时期更加体现出时代的进步与社会的过渡。《史记·卷六》记秦嬴政："王年少，初即位，委国事大臣。"励精图治 26 年，得以一统天下，是秦王朝的兴盛顶浪期；至二世即位进人低谷期。二世沉湎于酒色俳优美人侍立于则，竟然发昏到要用漆漆城，幸亏优旃进言才制止了这一愚想，在《史记·滑稽》中记载："秦二世欲漆长城，优旃佯装赞同，并奏请秦二世，城墙漆后需晾干，须备比长城大的荫室，这荫室如何搭盖？秦二世闻之，笑而作罢。"秦二世为赵高所惑，沉溺于声色，尤以为娱。"二世在甘泉宫作角抵，俳优，斯不得见。"这些记载表明了秦二世远忠良，近奸谀，昏于俳娱，至使秦亡的重要原因。但作为戏剧的萌芽，角抵或可为后世舞台上由二人相互交流，载歌载舞表演故事情节、演出形式的出现为借鉴，或可是其祖源。从秦王朝一统以来，广收各方乐舞百戏"优以为娱"。从另一侧面也可以推测出秦十数载是甚重各类乐舞发展的，宫廷所好必使百官效仿，而贵

族各层亦向民间收集各类曲舞，极大地推动乐舞百戏的繁荣。

秦既亡，但文化的延续是不会因为统治阶层的更换而割断。至汉武帝时，政治稳定，经济繁荣，国力日盛。百戏散乐倍受宫廷贵族的青睐，武帝重设“乐府”，广范收集民间曲舞，京城长安是当时歌舞百戏演艺的中心。武帝于元鼎四年（公元前113年）至元丰三年（公元前108年）两次西巡，驻跸平凉，登崆峒山祭以礼乐，并将平凉一带的音乐舞蹈带回长安。据《汉书·武帝记》载：“夏，京师民众观角抵于上林平乐馆。”又载：“三年春，作角觝戏，三百里内皆观。”这些记叙描述了汉武帝这个开明的君主喜好百戏，倡导散乐所造成的社会影响，它的底蕴应是安定富庶，使万民同乐达到“三百里皆观”的局面。到东汉时百戏盛演不衰：张衡在《西京赋》中详细地记叙了当时长安表演“百戏”的生动场景：“……大驾幸乎平乐之观，张甲乙而袭翠被，攒珠宝之玩好，纷瑰丽以侈靡。临回望之广场，程角抵之妙戏、乌获扛鼎，都卢寻撞，冲狭燕濯，胸突铦锋。跳丸剑之挥霍，走索上而相逢，华岳峨峨，冈峦参差。神木灵草，朱实离离。总会仙倡，戏豹舞罴，白虎鼓瑟，苍龙吹篪。女娥坐而长歌，声清畅而委蛇，洪涯立而指麾，被毛羽之……”从这些记叙可以看出当时“百戏”演出的盛况。其时的京都长安所演乐舞百戏多过十余种，形式多样，内容丰富。张衡在《西京赋》中所记《总汇仙倡》即是歌、舞、乐融为有机整体的大型歌舞剧。从各县出土六百余汉代画像石上反映有：乐舞图、鞞鼓舞、七盘舞、相和舞、清商曲、可采莲、巴渝舞、白泞舞、蹴鞠、投壶、六博、幻术、击剑、气功等。另一块“七盘舞”画像石上有一版八盘，分列三行，舞者长袖罗衣，登盘表演；另一舞者头戴尖帽，形似侏儒，似在插科打诨，风趣表演。在三辅一带出现了角抵戏《东海黄公》。《西京杂记》云：“三辅人俗日以为戏，汉武帝亦取以为角抵戏焉。”

从山东济南亚影山出土的汉乐舞杂戏俑群和山东沂南汉墓画像石上雕刻的《角抵百戏图》，四川成都扬子山汉墓出土的乐舞百戏画像砖中表现了当时百戏演出的状况。


图4　汉乐舞杂戏俑群

《西京赋》所描述地内容均是御前献艺的角抵戏，其中最初“以歌舞演故事”的百戏戏目当属《东海黄公》。《西京杂记》对剧情有详细记载：“东海人黄公，少时为术能制蛇御虎。佩赤金刀，以绛缯束发，立兴云雾，坐成山河，及衰老，气力羸惫、饮酒过度，不能负行其术。秦末有白虎见于东海，黄公乃以往厌（即伏）之。术既不行，遂为虎所杀。俗用以为戏，汉帝亦取以为角抵之戏焉。”表演时一人扮老人黄公，用

深红束巾系发，手执赤刀，一人扮虎形，二人表演的"搏斗"虽有"角抵"之意，但并非着力分胜负，而是歌舞、虚拟表演表现剧情，黄公终被白虎所杀，已具故事情节。《东海黄公》的表演确已具备由演员扮装，以歌舞间或有宾白演故事的形式，它应是戏剧早期的雏形。

## 第二节　疏通丝绸之路

汉初，西域各国已是"城郭之国"，"各有君长，兵众分弱，无所统一，虽属匈奴，不相亲附。"（《汉书·西域传》）这些大小诸国强弱不一，经济文化发展参差不齐，但随着历史进程都已先后进入封建社会。汉武帝时，西汉经济发展迅速，国力强盛，出于军事需要和欲疏通中原与西域诸方在政治、经济、商贸、文化的交流，欲派使节出使西域。"是时天子问匈奴降者，皆言匈奴破月氏王，以其头骨为饮器，月氏遁逃而常怨仇匈奴，无与共击之。汉方欲事灭胡，闻此言，因欲通使。""乃募能使者，骞以郎应募。"[1]武帝于建元三年（公元前138年）使张骞首次出使西域，历经十三年之久，取道昆仑北麓（此道即后之南道）返回长安，尽管没有达到初期设想的出使月氏与之结盟断匈奴右臂的目的，但却带回了大量关于西域诸国政治、军事、经济、文化、民俗、生产等方面的信息。"骞身所至者，大宛、大月氏、大夏、康居，而传闻其旁大国五六，具为天子言其地形。"[2]

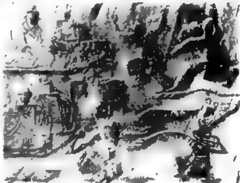


图5　乐舞百戏画像砖

张骞接着又向武帝奏报："臣在大夏时，见邛竹仗、蜀布，问安得此，大夏国人曰：'吾国人往市之身毒国。身毒国在大夏东南可数千里。其俗土著与大夏同，而卑湿暑热。其民乘象以战其国临大水焉'。以骞度之大夏去汉万二千里。居西南，今身毒又居大夏东南数千里，有蜀物，此其去蜀不远矣。"[3]

这段文字记述了早在西汉之前已有商贾之驼旅民间交往。运到印度（身毒）国的我国四川的有邛竹杖、蜀布等，邛山又名崃山，生高节之竹，布乃四川细布。张骞的奏报对汉武帝加强统一西域的意想更为坚定。于公元前119年再次派遣张骞二使西域诸国，进一步推进发展了中原集权与西域诸国及各地的政治、经

① 《史记·大宛传》。
② 《汉书·西域传》。
③ 《汉书·张骞传》。

济、文化交流。密切了中原汉民族与西域各部族间的交往，使得汉使往西域的使臣“相望于道”，“一辈大者数百人，少者百余人。”“使老者多十余，少者五六辈。”[1]据《汉书·张骞·李广利传》记载：“乌孙发释道送骞，与乌孙使数十人，马数十匹报谢，因令窥汉，知其广大……”“后岁余，其所遣副使通大夏之属者皆颇与其人俱来，于是西北国始通于汉矣。”张骞二使西域其历史价值当今学者多有褒奖，日本学者桑原骘藏在其《张骞西征考》中说：“张骞之凿空即彼之西域远征，在中国史上实为破天荒之快事”。历史学者王仲翰评述：“张骞通西域，具有重大的历史意义。它打开了中亚交通的道路，使汉的先进生产技术与先进文化传入西域，并远达欧洲。西域各族的文化也对中原产生了影响，葡萄、胡瓜、胡葱、苜蓿等许多新品种传入内地。因而通西域不仅促进了西域各族经济文化发展，同时也大大丰富了汉族人民的经济文化生活。”“其后乌孙竟与汉通婚。”这样更加亲密了中原与乌孙诸国间友好关系。



图6　敦煌莫高窟张骞出使西域

由此西域各国的使节、商贾也络绎不绝接踵而来，丝绸之路出现了空前未有的盛况。武帝元狩至元鼎年间先后在河西设立四郡以通西北国。河西四郡、两关的先后设立拉开了中原一统西域的序幕，作为丝绸之路东西段交接点，促使中原与西域乐舞、散乐的相互流通，作用是深远而又重大的。

## 第三节　丝绸之路

丝绸之路的东亚、中亚线连接了亚、欧、非三大洲，它起始于汉时的长安，西经陕、甘、宁、青、新疆，贯穿中亚西亚达欧洲文化之源罗马和非洲文化中心埃及地区；南接文明古国印度。它穿过茫茫的沙漠戈壁，越过千年冰雪封冻的险山峻岭，跨过怪石嶙峋的岩石漫坡，穿过广袤无垠肥沃碧绿的草原森林，渡越无数的急流险滩和干涸的河床，把一个个绿洲和文明故地连接起来。

陆路丝绸之路沿袭历史文化交往进程，把它惯称为东、中、西三段，其中中段过黄河，入乌鞘岭，进河西走廊，历来是丝绸之路上的必经之道，它把中原和西域

① 《汉书·张骞传》。

紧紧地连接在一起。自西汉武帝始，为开拓丝绸之路，扩疆保土，在此线逐步设郡建府，命名了一批具有历史意义的史实地名，一直保持至今。今天河西走廊一线的历史名城武威（凉州）、张掖（甘州）、酒泉（肃州）、敦煌（沙州）市的名称便是西汉王朝时期自公元前121年起逐步设置的。据《汉书·西域传》序中载："其后骠骑将军击破匈奴右地，降浑邪，休屠王，遂空其地始筑令居以西，初置酒泉……"并在境内设禄福、乐涫二县，郡驻禄福县……。"酒泉"一名的来历很有戏剧性特征，据传：骠骑将军霍去病逐敌凯旋，驻扎于今酒泉湖浜，武帝即赐御酒一坛千里迢迢运至军中，将军言：功在全军将士用命，岂能独享？随倾酒入泉与众将士同饮，共庆胜利，此后此地便叫酒泉。

酒泉郡的设置是汉王朝面对西域所建的桥头堡；亦是丝绸之路东段与中西段的关隘，文化交往的枢纽。酒泉郡设置不久，汉王朝于武帝元鼎六年（公元前111年）又置张掖郡，领十县，"张掖"者：即"张臂掖国，以通西域"之意。"隔绝匈奴、南羌，断匈奴右臂。"[①]在当时的历史背景下，武帝首先是从政治军事考虑："张掖属国，精兵万骑，断绝河津，足以自守"。[②]

武帝于同年又设敦煌郡，建郡之初"地广民稀，水草宜畜牧"。随后移民屯田，中原地区的各种技术、经验得以传播交流，从而逐步改变了这一区域移民们的生计方式，进入了农牧繁荣的新时期。"敦煌"之名，东汉著作家应劭注释曰："敦，大也；煌，盛也。"大而又盛之名，至今看来名副其实。自敦煌建郡以来，便成为丝绸之路上的西陲重镇；"出塞"、"入关"的咽喉要地；历史文化名城；"佛教艺术圣地"和四大文化体系汇聚之地。对西域即中亚丝路文化的影响、传播，其意义是无法估量的。

昭帝之后，于宣帝地节二年（公元前68年）设武威郡，拜霍光、孙婧为太守，统领十县。"武威"之名意为开疆拓土，炫耀武力与国威之意。至此，汉王朝逐步完成了丝绸之路东中段交汇之地河西走廊的政权建制，它为拓展丝绸之路的繁荣昌盛提供了牢固的社会文化环境，保障了丝绸之路西段的畅通。河西四郡的设立不仅对西汉政权从政治、经济、文化诸领域的发展意义重大，而且为以后各朝代政治、经济、文化的传播、交流、发展意义也是积极而又深远的。仅戏曲艺术而言，流传新疆各地百年之久的秦腔、眉户、曲子等无不是在河西四郡驻留、生长、传播入疆的。

丝绸之路的中段主要分布在我国新疆（西域），它又分南，中，北三道，南道由敦煌始，西出玉门关，穿越戈壁荒漠经楼兰沿塔克拉玛干南缘昆仑山北麓西行，过且末、精绝（今民丰县境）、扜弥（今于田县境）、于阗（今和田县境）、皮山、莎车、蒲犁（今塔什库尔干县境），越帕米尔，逾依耐，无雷至大月氏（今阿富汗巴尔赫一

① 《汉书》
② 《实融论》

带）；当时的北道也即是隋之后的中道，亦自敦煌经楼兰，至高昌、交河，再向西经危须（今和硕县境）、焉耆、渠梨（今尉犁）再沿着塔里木河北缘、天山南麓西行经轮台、龟兹、温宿、姑墨、疏勒（今喀什），越铁列克山道，至大宛、康居。

丝绸之路中段北道开辟较晚，约于公元76年东汉章帝建初元年，新北道正式畅通。据《隋书》卷67《裴矩传》中收录曰："发自敦煌，至于西海，凡为三道，各有襟带。北道从伊吾，经蒲类海铁勒，突厥可汗庭，渡北道河水，至拂森国，达于西海。"据裴矩介绍，新北道自敦煌西北行伊吾至蒲类（巴里坤）、再西行经庭州（吉木萨尔）、乌鲁木齐、张堡守捉（今昌吉）经石�（精河）至弓月城（霍城）附近向西南至碎叶。

河西走廊位于祁连山以北，龙首山、合黎山、马鬃山以南，东起乌鞘岭，西至玉门关，曼延数千里。汉武帝元狩二年起设四郡置两关以来，便大规模的移民屯田，使这一地区的经济得到快速发展，凉、甘、肃、沙四州成为这一地区的绿洲，同时也被称为通向西域的"绿洲桥"，东西交通的要冲。敦煌郡所设阳关、玉门关成为丝绸之路东中段相通的重要关口，它所起到的职能和功能是多重的，它增进发展了西汉王朝与西域各国的政治使团交往，官民商贸交往，以及文化艺术交往。当时的丝绸之路上出现了中外使者相望于道的频繁景象。中外各国的政治文化交往更促使了商贾贸易的空前繁荣，真是"殊方异物四面而至"，便是当时的真时写照。

除上述三条主道之外，西汉王朝还打通了连接吐鲁番盆地与天山北麓吉木萨尔一线博格达山路，把山南的车师前国与山北的车师后国贯连起来。另外，还有很古时期民间往来开辟的山道如：七角井，大石头间的山道；吐鲁番，乌鲁木齐间的达坂城道；连接阿克苏至伊犁方面的木扎尔岭道等。这些纵横交错的古道为天山南北居民的文化交往起到了至关重要的作用。也正是由于这些古道的流通运载传播了中原与西域各地间的各类文化，使之萌生发展，成型至盛。

仅从军事上言，汉使与西域诸国使者商贾往来于丝绸之路，常受到楼兰，姑师小国及匈奴骑兵攻击，于是武帝派赵破奴："将属国骑及郡兵数万以击胡，击破姑师虏楼兰王，酒泉列亭鄣至玉门矣。"这段记载表述了政治、经济、文化相互交流要有一个安定的保障，他们为丝绸之路畅通也为乐舞的传播起到了护法神的作用。

"乃悉从外国客……以览视汉厚富焉大角抵，出奇戏，多聚观者，而角抵奇戏岁增变，其益兴，自此始，而外国使者更来更去。"[1]这段记述是张骞二次通使西域后，大汉帝国与周边及西域各国与汉朝开始频繁交往，而汉宫以戏娱搭台施行政治一统的历史记录。

① 《汉书·西域传》

## 第四节　屯田制

汉朝为确保丝绸之路畅通，扫清沿途中的种种干扰威胁势必驻军防守，粮草给养从中原运输亦有种种不便，因而施行屯田，它为筹集军粮，减轻国库负担，开疆扩土，保国安民"断匈奴臂"意义是重大的。西汉置使者校尉即在西域屯田："初置校尉，屯田渠犁。至宣帝时吉以侍郎田渠犁，积谷。因发诸国兵攻破车师，迁卫司马使护鄯善以西南道。"①在这段史记中西汉与匈奴曾五争车师，因车师是西域的门户，但最终还是郑吉凭渠犁一线屯田区作根据地，率屯田士卒民众破车师，维护了丝绸之路南道。

汉代屯田制始于文帝时期，汉文帝纳晁错《募民役塞下书》的建议，行屯田政策，立收显效，因而汉廷沿袭下来。武帝元封年间起，在西域屯田直到东汉桓帝永兴元年(公元153年)历时数百载为中原与西域各族人民交流了生产技术与生计经验，在《后汉书·西域传》中记载"伊吾(哈密)地宜五谷、桑麻、葡萄"。到魏晋南北朝时期，蚕桑已在塔里木盆地一带普遍发展起来，在《北史·西域传》中记述："高昌气候温暖，厥土良沃，谷麦一岁再熟，宜蚕，多五果。"焉耆一带："土田良沃，谷有稻、粟、菽、麦、畜有驼、马、养蚕。不以为丝、唯充锦纩。"于阗则："土宜五谷并桑麻"。

"人们首先须吃、喝、住、穿，然后才能从事政治、科学、艺术、宗教等活动。"②人们对物质和精神的需求既表现出它的本能又体现出它的文化内涵。

西汉自张骞二出西域到郑吉破车师，威震西域，置大都护府，把西域统一在祖国版图由汉中央政府管辖历经半个世纪，完成了政治一统大业，它为发展生产促进生产技术交流、繁荣农牧经济，商贸交易提供了巩固的社会保障，同时，作为文化艺术载体的边民、驻军、兵屯、民屯这些群体必然的会在他们生产、生活的过程中对一系列的精神需求表现出强烈的欲望来。那些来自汉朝的民屯、兵屯们把他们在当地民间喜闻乐见的各种艺术形式西移到各个屯田区域，这便出现了中原内地文化西移与西域各民族文化艺术形式相融的局面，并随着西域各地各种官民使团与中原政府的交往和民间往来把当地的乐舞和百戏东渐至中原各地。屯田制的本身形成为一种事业、国策，而历汉、魏、晋、隋唐至明、清至今沿袭不衰。由于历史文献保存有限，当时的史官、著史只重视政治军事大计，对于西汉屯田时期的民间乐舞、百戏散乐现象不可能载入"正史"，但是屯田事业沿袭至清代便出现了较多的有关戏曲，百戏活动的描述。

---

① 《汉书·郑吉传》。
② 《马克思恩格斯传》。

## 第五节 乐舞百戏交流趋盛

汉朝与西域诸国政治、经济、文化的交往均是由官方所为，乐舞、杂艺等类也首先是由汉宫与西域诸国王廷贵族阶层进行。据史料记载，汉武帝于元鼎四年（公元前113年），元封二年（公元前108年），曾前后两次西巡，驻跸平凉，登崆峒山祭以礼乐，并将平凉一带的乐舞带回长安。在《辽史·音乐志》中记载："汉武帝以李延年典乐府，稍用西凉之声。"其时所谓西凉之声即月氏人所创月氏乐舞，如"柘枝舞"、"胡旋舞"、"胡腾舞"等。

汉武帝于元鼎年间先后设武威、张掖、酒泉、敦煌四郡，并向陇西及河西四郡移民数十万，使汉文化大量传入丝绸之路河西走廊一带，加速了这一带各民族文化与中原汉文化的交流和融合。近年出土于静宁西汉早期玉磬十五件，华亭出土东汉编钟九件，是西汉时期中原文化西渐丝绸之路的情景。

《晋书·乐志》记载"张博望入西域，传其法于西京（长安），惟得摩诃兜勒一曲。李延年因胡曲，更造新声二十八解……以为武乐。"这段记载着重的描述了张骞二使西域不仅肩负着政治使命，同时也把中原的乐舞百戏带到了西域，经交流，又带回了西域的《摩诃兜勒》曲。又据崔豹《古今注》称："横吹胡乐也，张博望人西域，传其法于京惟得《摩诃》《兜勒》二曲，李延年因胡曲更造新声二十八解。"《汉书·佞幸转》载："李延年，中山人，身及父母兄弟皆故倡也，延年坐法腐刑，给事狗监中。"李氏因受过腐刑，沦为太监专伺宫中猎犬。《汉书·外戚传》记载，由于他："性知音，善歌舞，武帝爱之"，李延年善舞亦能歌，史称"延年善歌"，"每为新声变曲，闻者莫不感动。"之外，擅长作曲，《史记·乐书》和《汉书·礼乐志》均有他作十九章的记载，也即是《郊祀歌》十九章，其中一篇祀日神的颂歌词曰："日出入安穷？时世不与人同。故春非我春，夏非我夏，秋非我秋，冬非我冬。泊如四海之池，遍观是邪为何？吾知所乐，独乐六龙，六龙之调，使我心若，訾黄其何不徕下。"公元前112年汉乐府设立，后二年李延年人乐府，得到武帝宠爱而被厚封为协律都尉。李氏依优厚的条件，运用外来音乐，进行加工创作，以一部胡曲为素材改编出28首新乐。"李延年因胡曲更造新声二十八解，乘舆以为武乐。"也即是在汉文化的基础上有机地吸收了胡曲风格特点，使之融于中原音乐文化的血脉之中。李延年是我国音乐发展史上最早明确记载善于运用外来音乐进行融合、加工、再创作的人，在那个历史时期为中西各民族音乐文化交流作出了历史性的贡献，为后世中西音乐文化的交流做出了楷模，影响是深远的。作为封建时代的音乐家，他能够重视外来音乐和民间音乐，也是难能可贵和具有远见卓识的。这是史载的一次重要的中原与西域乐舞交流的记载，西域诸国历来与中原各种交往不断，各种文化的混合体被各区域民众相互认同也属正常。这些加工编创新颖的套曲对《相

和曲》的产生及对散乐、百戏音乐的影响和渗透也是不言而喻的。

在这一时期，中原乐舞、散乐、百戏也随着政治的需要以和亲契机输入西域："汉元封中，遣江都王建女细君为公主以妻焉，赐乘舆服御物为备官属宦官侍御数百人，赠送甚盛乌孙昆莫以为夫人。"随同前往的官府太监，侍御中有不少乐舞百戏艺人，他们的表演活动对该国贵族各阶层，以及百姓和当地的优伶们定有影响。

《汉书·西域传》记载，汉武帝元封年间（公元前 110~105 年）欲联谊西域乌孙，派遣细君公主与其联姻，细君公主抵乌孙后思乡之情日甚，常与同行乐人抚琴吟歌，并作《黄鹄歌》一首以寄托思绪："吾家嫁我兮天一方，远托异国兮乌孙王。穹庐为室兮毡为墙，以肉为食兮酪为浆。居常土思兮心内伤，愿为黄鹄兮归故乡。"这些中原歌乐对乌孙王老昆莫及其王室众族及下民不无影响。[1]

后二年，武帝出于"欲与乌孙共灭胡"的政治大计："汉复以楚王戊之孙解优为公主，妻岑陬。"[2]这次婚联，尽管史书对随公主西出随员没有记载，但既然是以汉朝公主的身份，所属官宦侍御定不会少于细君公主，其中乐戏艺人也是在其中的。

元康二年（公元前 64 年），乌孙为与汉联婚重亲："昆弥及太子，左右大将，都尉皆遣使，凡三百余人，入汉迎取少主。上以乌孙主解优弟子相夫为公主，置官属侍御百余人，舍上林学乌孙言。"[3]这里记述了汉朝为更有效便捷的结联乌孙把随同的各类侍御都集中于上林学习乌孙的语言，而入汉来的三百余人在京城各地参观、游乐，其中不乏观赏学习百戏散乐的活动。与此同时，汉帝频频对外交往举行乐舞百戏盛情款待西域及各国来使："天子自临平乐观，会匈奴使者、外国君长，大角抵设乐而遣之。"[4]这些举动，无疑会对汉乐舞、百戏起到了传播作用。

宣帝时，解优公主长女来长安学鼓琴，学成之后返回途经龟兹，龟兹王绛宾甚慕爱，经报公主允许，与龟兹王绛宾结为夫妻，甚为恩爱，和亲联姻不仅在政治军事上达到了联盟，缓解边关异族袭扰，而且有效地促进了中原与西域诸国间的友好交往，为繁荣丝绸之路商贸文化，散乐百戏的传播意义是深远的。

元康元年（公元前 65 年），龟兹王绛宾与妻弟史一同来长安朝贺。"王及夫人皆赐印绶。夫人号称公主，赐以车骑旗鼓，歌吹数十人留且一年厚赠送之。"在《汉书·西域传》中如是记载。后来龟兹王偕同弟史公主多次携带大批随使来朝进贺。他们往来多次，朝贺过程中把中原乐舞与散乐百戏传入龟兹国，同时又把具有当地风格特色的乐舞带入中原。弟史公主与绛宾为之后繁盛的龟兹乐舞的兴起所做的铺垫，作用是不可低估的。《汉书·西域传》还如实记载了龟兹王绛宾对汉朝廷所设严格的礼仪制度、礼乐及服饰制度有极大的兴趣；"乐汉衣服制度，归其国，治宫室，作徼道周卫，出入传呼，撞钟鼓，如汉家仪。"[5]这些记述表现了龟兹王

①②③④《汉书·西域传》。
⑤《资治通鉴》卷二五

对汉文化各个层面极力学习模仿的情景，在这之中也不乏对汉朝关中一带所盛行的百戏、散乐行效仿之举。

而且这些文化艺术的频繁而又密切的交往一直延续了下去。“绛宾死、其子承德自谓汉外孙，成、哀帝时往来尤数，汉遇是亦甚亲密。”汉视其若家人，这种以亲情关系为基础的友好往来，使百戏散乐以及宣、元帝时期乐律方面的发明和各种生产工具，生产技术得以传播，尽管表述在汉廷贵族与龟兹王廷之间，但由此为使国富民强，必然会逐渐波及幅射影响传承于龟兹下级阶层及至民间百姓之中。

地节三年(公元前116年)，“郑吉始使吏卒三百人往田车师地以实之。”[①]又载：“昭帝乃用桑弘羊前议，以与此同时扜弥太子赖丹为校尉将军田轮台。”[②]

元帝时，“复戊己校尉，屯田车师前王庭。”(见《汉书·西域传》)“明年……固，忠至天山……留吏士屯伊吾卢城。”[③]“顺帝永建六年(公元前131年)……帝以伊吾膏腴之地……后令开设屯田，永元时，事置伊吾司马一人。”[④]等等。

汉末中原战乱，不少人士西迁至丝绸之路河西一带避乱，使得中原儒学及诸多典籍及乐舞文化流入河西一带得以保存。这些乐舞随后与当地各民族乐舞经长期交流融合，渐渐形成“西凉乐”，西凉乐在前秦时期称“秦汉伎”，也即前凉时的宴廷乐舞清乐。之后，吕光西征回国，在武威建立后凉，把从西域诸国带回的“奇伎异戏”与河西一带乐舞加以融合，置为后凉宫廷乐舞。东晋十六国时，丝绸之路河西长廊沿线建立若干小国，河西六国中的前凉，一度兴盛，国力大增，西域及中亚一带诸国向其朝贡，天竺遣使，贡物中就有十二人一组的乐舞队以及九种乐器和歌曲、舞曲等。前凉宫廷乐舞大兴，成王时为与匈奴求和曾献“女伎二十人”等物。

大量不同时期有关屯田的历史记载，表明了自汉在河西初置酒泉、张掖、敦煌郡便开始实行的屯田制一直延续下来。在现今的轮台、沙雅、若羌、新和等地，曾发现过两汉屯田遗址。前面已表述过屯田区的军民，对传播交流关中百戏散乐所起的作用，那么龟兹王廷贵族各阶层热衷于效习汉礼乐仪制，必然也影响到各个屯田区域，而屯民们与当地各族边民们在日常长期的经济生产娱乐的交往中融合，从而派生出具有当地民族风格的乐舞、散乐形式，这些社会各阶层的文化交融也应是后来龟兹乐舞兴盛的社会基础之一，也即是：龟兹歌舞戏的逐渐形成至盛。汉文化也是它孕育萌芽的基因之一。

两汉自高祖建朝至献帝衰亡，历时四百余载，沿袭了前朝的乐府：“采诗夜

---

① 《汉书·西域传》。
② 《资治通鉴》卷二五
③ 《汉书·窦固传》
④ 《资治通鉴》卷五一

诵，有赵、代、秦、楚之讴。则采歌谣，被声乐，其来盖亦远矣。”①从宋人的概述中可见汉廷是非常重视民间歌谣乐舞的，乐府的主要任务之一是采集民间歌谣。

“武帝定郊祀之礼……乃力乐府，采诗夜诵。有赵，代，秦，楚之讴，以李延年为协律都尉；多举司马相如等数十人，造为诗赋略论律吕，以合八音之调。”②可见汉廷是非常重视民间歌谣乐舞的，乐府的主要任务之一是采集民间歌谣。并组织专人整理加工，创作新词、新曲以供宫廷之用，除宫廷朝仪郊祀严格的礼乐制外，包括武帝本人都对来自民间经过加工整理，轻松活泼引人入胜，具有故事情节的百戏、散乐情有独钟。甚至在接待外国使者、西域蕃王时都要与其同乐。

至此，可以说汉时的宫廷乐舞是沿袭传统和基于收集整理各地的散乐为基础的，而百戏、散乐是西汉时期犹为普及和倍受贵族及社会各阶层深喜爱的一种表演形式，是集各艺术种类趋于一体的初级形态，是后代戏剧艺术发展的萌发期，孕育期。

① 宋郭茂倩《乐府诗集》。
② 《汉书·礼乐志》



# 第三章　魏晋南北朝时期

汉王朝至献帝延康元年(公元220年)走完了它兴、盛、衰的漫长历程，为中华民族的一统大业做出了不朽的丰功伟绩，为后世在政治、经济、文化诸领域奠定了至关重要且雄厚的基础，为保丝绸之路的畅通繁华，做出了巨大的贡献。

公元221年，时据北方的曹魏王朝在海头、高昌设西域长史和戊己校尉，延续西汉时的管辖建制，并还置有西域校尉和宜禾都尉，分别严管军务、民政及屯田事务。三国并一，西晋王朝亦承袭了曹魏王朝所施治理方略，对西域诸国部族上层贵族册封颁印，使得各国不断派遣侍子，保持与晋王朝的臣属关系，"无岁不奉朝贡，略如汉氏故事"便是对当时西域各部族与中央朝廷联系、交往的史实，如："黄初二年(公元221年)，下诏褒扬，赐恭爵关内侯，西域戊己校尉，数岁征还，将授以侍臣之位，而以小就代事。"[①]可见曹魏王朝对驻守西域的使臣所行政策是优厚的。又据《车师后部》记载："王治于赖城，魏赐其王壹多杂守魏传中号大都尉，受魏王印。"[②]此乃所行羁縻之策以夷制夷。"泰始六年(公元270年)九月，大宛献汗血马，焉耆来供方物。""太康六年(公元285年)冬十月……龟兹、焉耆国遣子入侍。"[③]等等记述西域各部族仍依重中原视为主轴。各部族遣使子频频来中原。少则滞留一二载，长者数载，他们在宫廷内外接触到宫廷雅乐与民间散乐诸类，其中也不乏乐人和喜好者在滞留期间仿习，而后带回本部族，这种形式的乐艺交往是不可胜数的，但他们确是起到中转传播的客观作用。

① 《三国志·张恭传》
② 《三国志·卷三十引魏略·西戎传》。
③ 《晋书·武帝记》。

# 第一节 宗教文化的影响

据《大唐西域记》、《于阗国授记》等史料记载，佛教传入西域约于公元前1世纪70～80年间，早于中原约一个多世纪左右。传入的路线一条是由迦湿弥罗经丝绸之路南道先入于阗（今和田）；另一条由大月氏、康居经中道入疏勒（今喀什）、龟兹（今库车）地区，略晚于于阗。之后，佛教自汉明帝永平四年（公元67年）正式传入中原，逐渐对中国社会产生了较大影响。至魏晋南北朝时期，西域佛教尤为盛行，当时的西域诸国均信奉佛教，佛事频繁，颂扬佛义的佛乐也与佛事的繁盛而兴盛。对这段时期的佛事佛乐盛况史书多有记载：《晋书·四夷传》载：龟兹"俗有城郭，其城三重，中有佛塔庙千所"。《魏书·西域传》记载：伽盘陀（今塔什库尔干）"亦事佛道"。于阗"俗重佛法，寺塔僧尼甚众，王尤信尚，每设斋日，必亲自洒扫馈食焉。"朱居（今莎车）"咸事佛"。焉耆"俗事天神，并崇信佛法。尤重二月八日、四月八日，是日也，其国咸依释教，斋戒行道焉。"这一时期西域僧人乘势逐次进入中原宣扬佛法，翻译佛经、散播佛乐。其中较有代表性的人物诸如：竺法护（公元227～304年），大月氏人，世居敦煌。8岁出家，拜外国高僧竺高座为师。后随师游历三十六国遍学多国文字，遍学诸神佛经。学成后带大批梵文经典至长安，先后于长安、洛阳白马寺翻译《须真天子经》、《文殊师利净律经》、《魔逆经》、《正法华经》、《光赞般若经》、《普超三昧经》等一百六十五部。[①]鸠摩罗什（公元344～413年），东晋时后秦著名佛教学者，后世尊其为我国古代三大佛经翻译家之一。弘始三年（公元401年）后秦国主姚兴迎罗什至长安，待以国师之礼，请入逍遥园授书。收弟子八百，率僧众三千，专事规模宏大的译经活动。罗什"改梵为秦"，主张改直译为意译，为其求"达"，强调不失大义，以求其"信"，要做到：既信且达，义足文美。且"率多谙诵，无下究尽，转能汉言，音译流便。"并以声韵音律谐和为上、"其宫商体韵，以入弦为善。凡觐国王，必有赞德。见佛之仪，以歌咏为贵，经中偈颂，皆其式也。"罗什译经庄重严谨，常"一言三复"，所译经文被



图7 甘肃敦煌莫高窟

① 《高僧传》卷一

门徒誉为"其文约而诣，其旨婉而彰。"所译经典数量惊人。如《大品般若》、《小品般若》、《法华》、《维摩诘》、《阿弥陀》、《金刚》等经和《中论》、《百论》、《十二门论》、《大智度论》等七十四部，三百八十四卷，系统地介绍了大乘空宗的唯心主义学说。这一时期，从西域到中原，寺院林立，高僧辈出，促进了丝绸之路各地石窟、寺庙建筑和雕塑、绘画以及佛乐、佛剧艺术的大步长进。在克孜尔千佛洞中大立佛高达十五米以上；秦陇地区石窟寺中有大量的"维摩诘"、"阿弥陀佛"等图像。在炳灵寺 169 号窟中有建宏元年(公元 420 年)的《维摩诘经变图》；麦积山 127 号窟《西方净土变》壁画中，绘有飞天乐舞伎人物形象，手持龟兹乐器多种。这与来自龟兹的译经人鸠摩罗什有一定联系。罗什的译经对之后的中国佛教思想产生了极大的影响，也在中国文学史上占有重要地位，对之后的散文、诗歌、戏剧、小说创作有铺垫铺和借鉴意义。

佛教音乐传人初期，中国僧人对梵乐进行了借鉴和改造，初，将"梵呗"分为"转读"和"呗赞"两种。唱诵经文的散文部分称为转读，唱诵传经的偈颂部分称为"呗赞"。这在高慧皎的《高僧传》中有载："天竺方俗，凡歌咏法言，皆称为呗，至于此土，咏经则称为转读，歌赞则号为梵呗。"随之对印度佛教音乐进行了改造，"改梵为秦"用秦音调配唱汉译经文。这在佛教音乐汉化的层面上是一项重大的变革。

这时期中原僧人多往西域人印度取经求法，如东晋十六国时的高僧法显(公元 337 ~ 422 年)于后秦姚兴弘始二年与慧景等僧众相约西行求法。法显回国后著《佛国记》(又称《法显传》)，对所经历西域等地佛事有详尽记载：鄯善国(今若羌)："其国王奉法，可有四千余僧，悉小乘学。诸国俗人及沙门尽行天竺法，但有精粗。"邬夷国(今焉耆)："僧有四千余人，皆小乘学，法则齐整，秦土沙门至彼都，不预其僧例。"于阗国："其国丰乐，人民殷富，尽皆奉法，以法乐相娱。"该国寺庙甚多，大庙十四座，如瞿摩帝庙中便有"三千僧"。国中常行"行像"，四月一日始至十五日终，由于阗国十四座大寺轮流举行。届时"城里便洒扫道路，庄严巷陌。其城门上张大帷幕，事事严饰。王及夫人、彩女皆住其中。瞿摩帝僧是大乘学，王所敬重，最先行像。离城三四里，作四轮像车，高三丈余，状如行殿，七宝庄校，悬缯幡盖。像立车中，二菩萨侍，作诸天侍从，皆金银雕莹，悬于虚空。像去门百步，王脱天冠，易著新衣，徒跣持华香，翼从出城迎像，头面礼足，散华烧香。像人城时，门楼上夫人、彩女遥散众华，纷纷而下。如是庄严供具，车车各异。"据法显记述，在印度摩竭提巴连弗邑所行盛大"行像"活动中有"婆罗门子请佛"的戏剧演出。在摩头罗国看到说法集会上由伎人演出"舍利弗出家"的戏剧。在于阗国"其国丰乐，人民殷富，尽皆奉法，以法乐相娱。"亦是法乐盛行佛剧演出频繁的国度。子合国(今叶城)："国王精进。有千余僧，多大乘学。"竭叉国(今塔什库尔干)："其国中有佛唾壶，以石作，色似佛钵。又有佛一齿，国人为佛齿起塔。有千余僧，尽小乘学。"在法显东归百年后又有宋云和惠生往印度求法取经，在其《宋云行记》中对

西域各地佛教情况多有记载：捍么城(今策勒县境)"(城)南十五里有一大寺，三百余众僧，有金像一躯，举高丈六，仪容超绝，相好炳然，面恒东立，不肯西顾。父老传云：此像本从南方腾空而来，于阗国王亲见礼拜，载像归。中路夜宿，忽然不见，遣人寻之。还来本处，即起塔，封四百户，供扫洒焉……后人于像旁造丈六像者，及诸宫塔，乃至数千，悬彩幡盖亦有万计，魏国之幡过半矣。幡上隶书云太和十九年、景明二年、延昌二年，惟有一幅，观其年号，是姚秦时幡。"这段文字似有神话色彩，但亦可辨明那时的佛教文化东西相融已有时日。

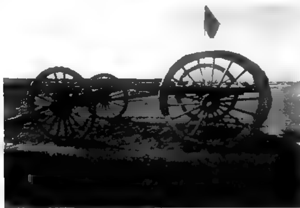


图8 丝绸之路上的战车

这一时期，西域各地还传有祆教、道教文化。祆教、道教所行乐舞对丝绸之路乐舞文化多有影响。祆教又称"拜火教"、"火祆教"等，是古波斯宗教，祆教东渐入西域时间路线不详。但到南北朝时在西域的丝绸之路沿线已较盛行。据《魏书》卷一0二、《北史》卷九十七记载："高昌国俗事天神。"《魏书》卷一0二、《周书》卷五十记载："焉耆国俗事天神。"《魏书》卷一0一又记载："高昌国俗事祆神，兼信佛法。"这里所记即祆教为主，佛教处于次辅地位。在《朝野佥载》卷三十中记载有关祆教的音乐："有僧祆神庙，每岁商胡祈福，烹猪羊，琵琶鼓笛，酣歌醉舞。""凉州祆神祠，至祈祷日祆主至西祆前舞一曲。"文中记述祆教祭祀活动中琵琶、胡笛为主奏乐器，鼓则用以乐中击节，使祆乐节奏分明，铿锵有力。在《旧唐书·睿宗记》中记载有祆教舞蹈的概况："有僧婆陀请夜开门燃灯百千炬，三日三夜。御延喜门观灯，纵乐，凡三日夜，""这里所谓僧婆陀，应是西域一火祆教徒。伊州有祆庙，祆主名翟槃陀，与此婆陀都应是祆教徒。""表演'灯舞'形式，燃灯上千炬"，"其基本舞蹈语汇则是'联袂踏歌'，即手拉手"踏节而歌。唐初诗人张说所作《踏歌词》对此舞有生动描述："龙衔火树千灯艳，鸡踏莲花万岁春。西域灯轮千影合，东华金阙万重开。"龙衔火树千灯艳和西域灯轮千影合应是祆教徒具有代表性的祭祀舞蹈形式。

东晋南北朝时期是道教成熟期，道教经典、斋仪渐形成完备的体系，道教音乐也随着道教的成熟而初具规模。道教大约于公元4~5世纪即东晋十六国时期传入丝绸之路中西段。在丝绸之路中道的今吐鲁番阿斯塔那墓葬群中出土的随葬物品中，有反映道教的内容。吐鲁番是丝绸之路中道通往中原的要隘，自两汉至魏晋南北朝时期当时的高昌地区各邦国与中原各代政权有着密切的文化联

系。"北魏以来,高昌相继出现了由阚、张、马、麴内地四姓豪门建立的汉族政权。"道教文化也随着高昌汉王国与中原各地的广泛联系交流而传播至盛。从出土的大量随葬衣物中足以明鉴:"北凉十四年(公元418年)的《韩渠妻随葬衣物》文书末尾写有时见,左清(青)龙,右白虎。书物数:前朱雀,后玄武,□□要,急急如律令。""在一件高昌和平元年(公元551年)的衣物疏中,绘有道教的符箓。符纸朱书。上方正中绘画天神形象,左手持刀,右手持叉,神像下写有符咒。"间或能辨出"黄天帝神","鬼不敢来近","急急如律令也",字样。"在同一时期另一件出土文书中,还见到有道教符。"诸多出土文物足以说明魏晋时期高昌一带道教文化传播的盛况。

丝绸之路要冲之地高昌既盛传道教,道教音乐在高昌国域传播流行,于中原盛传的道教音乐中原本已融有西域各乐舞之成分,再返传西域高昌国域,在长期的演出中,也不可避免的会吸收当地土著居民的民间歌乐以丰富道乐之内涵,道教文化在高昌一带的传播对中西文化的交流融合其意义是深远的。

## 第二节　乐人们

三国两晋时期是我国音乐发展史中具有重要意义的时期,先后出现了一批音乐家、音乐理论家,如魏国的阮籍(公元210~263年)字嗣宗,陈留尉氏人(今开封)。曾任步兵校尉,后世称阮步兵。阮籍出生于音乐世家,其父阮瑀是文坛著名"建安七子"之一。阮籍生活在政治动乱,杀戮恐怖的年代,《晋书·阮籍传》载:"籍本有济世志,属魏、晋之际,天下多故,名士少有全者,籍由是不与世事,遂酣饮为常。"饮酒,弹琴,长啸,"青、白眼"。"喜怒不形于色","口不臧否人物"等,成为他消极反抗当局的手段。他常醉酒佯狂,据传,他的琴曲《酒狂》便是他真情实感的表情之作。著有《阮籍传》,其中论乐专著《乐论》,便是一篇承前启后的音乐美学之作。

东汉末期的蔡邕(公元132~192年)著有包括《游春》、《渌水》、《幽思》、《坐愁》、《秋思》为集的蔡氏五弄,他的《琴操》一书是我国最早的一部琴学专著,容纳汉以前的四十七首琴曲。其女蔡琰(公元177年)亦琴家,"博学而有才辨又妙于音律",《蔡琰别传》记载:"文姬……少聪慧秀异,年六岁,邕夜鼓琴,弦绝,琰曰:'第一弦',邕故断一弦而问之,琰曰:'第四弦'……"《后汉书·董祀妻传》记述了曹操与蔡文姬的一段对话:"曹操曰:'闻夫人家先多坟籍,犹能忆识之不?'文姬曰:'昔亡父赐书四千许卷,流离涂炭,罔有存者。今所诵忆,裁四百余篇耳。'操曰:'今当使十吏就夫人写之。'文姬曰:'妾闻男女之别,礼不亲授。乞给纸笔,真草唯命。'于是缮书送之,文无遗误。"足见文姬深厚的音乐文学才华。文姬归汉途中,哀叹自身不幸身世,写成长篇诗作《胡笳十八拍》。琴曲《胡笳十八拍》是蔡

文姬用胡笳的音调翻人古琴中创作的具有新颖风格的歌乐曲，诗中有“胡笳本自出胡中，缘琴翻出音律同”，“笳一会兮琴一拍”等应是汉胡音乐相融一体犹如水乳交融地表现。全曲感情深沉，抒情气息浓郁，音乐形象鲜明、完整统一，一气呵成。

又三国魏时的嵇康（公元223～263年）著名文学家、思想家、音乐家，“竹林七贤”之一。嵇康极富音乐天赋，《晋书·嵇康传》誉他“学不师受，博览无不该通”。嵇康长于弹琴，亦能作曲。他的琴曲《长清》、《短清》、《长侧》、《短侧》被称为“嵇氏四弄”，和蔡邕所作“蔡氏五弄”合称《九弄》，在后世产生深远影响，隋炀帝取士曾把弹奏《九弄》作为条件之一。嵇康善奏《广陵散》，《晋书·嵇康传》载：“初，康尝游乎洛西，暮宿华阳亭，引琴而弹。夜分，忽有客诣之，称是古人。与康共谈音律，辞致骏清辩，因索琴弹之，而为《广陵散》，声调绝伦，遂以授康，仍誓不传人，亦不言其姓字”。嵇康著有著名的音乐美学论著《声无哀乐论》，以回答的形式阐述了对音乐审美的诸多理念。他“精当完密，神解人微，为音乐诸赋之”的妙作《琴赋》描述、评述了流行一时的琴曲的各种表现。

三国时期魏国的曹植是曹操之子，他好学博识，擅长诗赋文章，是“建安文学”的创始者之一。之外，他精通音律，尤其对传统乐律深有研究，喜度佛经，据《高僧传》记载”始有魏陈思王曹植，深爱声律经音……于是删治瑞应本起，以为学者之宗。”记述了曹植改造梵乐的情景。在《法苑珠林》中也有同样记载：“关内关外，吴蜀呗辞，各随所好，呗赞多种，但汉梵既殊，音韵不可互用。……又至魏时，陈思王曹植……遂制转赞七声，升降曲折之响，世上讽诵，成宪章焉。”曹植外为中用，把天竺佛乐用中国传统音乐合理的结合与取舍，为佛教中国化在一定层面上进行了大胆的变革。曹植改造佛乐后中华僧人多采用汉民间乐曲改造佛曲，吴僧支谦依据《无量寿经》、《中本起经》制成菩萨连句梵呗三契；东晋建业建初寺僧人义籁制作了六言梵呗音，之外，各地僧人除借鉴改编外还创作了诸多具有民族特色的佛教音乐，史称“中国梵乐”或称梵呗。

西晋时著名的乐律学家荀勖（公元？~279年）于274年制成笛律十二支，每支适用于吹一调，其中含管口校正原理。从这一时期的乐论与乐律学科出现如此过细的深邃精到的成就中可以体味到，当时的乐舞艺术分工之细，歌、舞、乐器已达到了很高的审美境界。在器乐方面《琴操》、《琴赋》的出现势必为西域诸国使臣质子们肄习“晋武帝以勖律与周，汉器合乃施用之。”[①]这段史载更说明作为一种律制实施与否是要由当时的中央集权首准方可执行的，犹如秦一统大业后，配置度量衡制是由始皇“一法度衡石丈尺。车同轨。书同文字”[②]而遍行天下的。荀勖于晋初所研精细的十二管笛律既然是一种律制，必为天下乐司，乐坊与民间所采

① 沈约：《宋书》。
② 《史记·本记第六》

用，而这种律制也必为来属西域诸国乐坊乐人所施用而变化出各具地方民族风格的乐曲来。

## 第三节　蚕桑与牛耕

魏晋南北朝时期，在政治、经济、文化领域中可谓是一个多事而又繁盛的交替期，在生产工具和技术方面，养蚕与牛耕的传入对西域散乐舞诸艺术从物质上、生产资料上提供了诸多可能。有一个美丽地传说描述了蚕桑业传入西域的经过：“于阗......初无蚕桑，乞邻国不肯出。其王即求婚，许之乃告曰：‘国无帛，可持蚕自为衣’。女闻，置蚕帽絮中，关防不敢验。自是始有蚕，女刻石约勿杀蚕，蛾飞尽得治茧。”①又在《大唐西域记·卷一二》中记载：“瞿萨旦那国（于阗国）……。求婚东国，国君有怀远之志，遂允其请。瞿萨旦那王命使迎妇而诫曰：尔致词东国君女，我国素无丝棉，桑蚕之种可以持来，自为裳服。女闻其言，密求其种，以桑蚕置帽絮中，既至关防，主者遍索，惟王女帽不敢以检，遂入瞿萨旦那国。”又据(《斯坦因西域考古记》）记述，“在舟舟乌里克……我发现的一块画板上绘一中国公主，据玄奘所记的一个故事，她是将养蚕业介绍到和阗的第一个人。……相传这位公主因当时中国严禁蚕种出口，因将蚕藏于帽内暗自携出。因为这一桩可敬的计谋，后来和阗国内遂奉她为神明，于都城附近特建一庙纪念她，玄奘过此曾参谒过。”②

这些美丽的故事记叙了一个历史事实，不论直接或间接的过程，和阗国桑蚕之源是来自中原，正是由于蚕桑业首先在和阗一带兴起，从而使“桑树连荫”改变了生活环境，随着蚕桑业的发展，有力地推动了当地商贾贸易业的兴盛和市井的繁荣，同时各种丝织品也相继问世。丝线、丝绳、丝弦被用于各种行业，丝弦也必然的被运用到各种弦乐器上。这些乐器工具的改制，其意义是深刻的：“从蚕丝制琴弦对弦乐器发展所产生无可估量的影响来看，也是其他古代部族无法比拟的。试想我国古琴艺术发展到如嵇康《琴赋》描绘的那样高的境界，若换成动物皮弦能达到吗？”③早于嵇康的蔡邕所著《琴操》所例琴曲及对琴曲的评价用词之高妙，也说明了丝弦乐器之表现能力的深邃之处，随着西域各地弦乐器以动物皮、肠筋作弦逐渐改制以丝弦为弦，从音律的准确度，到音色上细致清彻亮丽的变化是西域音乐的一个进化，它为日后乐律上精确的定律和集各地律制形成的旦、均做了生产资料上的物质铺垫，也使传播于中亚各地的散乐那些粗俗原始的演奏风格有了清新细腻的改观。

① 《新唐书·西域传》。
② 《新疆地方史资料辑》。
③ 唐臻：《古丝路音乐暨敦煌舞谱研究》。

从罗布泊出土的木简中记录着"因主薄奉谨遣大侯究犁与牛诣营大试受"①，以及拜城克孜尔千佛洞石窟中属于两晋时期的第175窟壁画中牛耕图来看。这种牛耕方法与山西平陆枣园东汉墓壁及甘肃嘉峪关汉魏墓壁画所见者相同。从出土墓壁画文牍以及遗留工具残件及佛窟壁画记载上，可以看出从魏晋时期牛耕技术开始逐步在丝绸之路各道采用。生产资料和技术上的改进，对西域各地农业发展起到了推动作用，农耕经济繁荣促进农贸集市繁华；也促进边屯闲暇之时观赏民间散乐、乐舞、百戏表演。

## 第四节　乐舞交往

从秦初设乐府至汉武重兴便"采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。则采歌谣。被声乐其来亦远矣。"历代王朝"采歌谣"，以充宫乐现象不仅只是起始于秦。可以追朔到秦以前的诸朝廷，便一直面向民间广采博取，来满足历代统治阶层宫廷贵族们的享乐之用。而历代正史对于民间百姓所行散乐小曲情景极少记载，鉴于历朝所用祭祀庆典乐舞大多采集于民间，加工管理用于宫廷，据正史所记载的各朝各代帝王、贵族们所行乐舞、百戏、散乐活动现象中间接的观看到民间的散乐、小曲活动的情景。"太祖辅魏之时（公元557年之前），高昌款附，乃得其伎，教习以备飨宴之礼。"②这段记载明确的表述"采歌谣"、"以备飨宴之礼"。同时说明所采之乐乃西域高昌乐，下面的记载更确切而具体："及天和六年（公元571年）帝炀皇后於北狄，得其所获康国，龟兹等乐，更杂以高昌之旧并於大司乐习焉。采用其声，被於钟石取周官直制以陈上"③这里真切表述北周王朝吸取西域各帮乐舞之精华，与中原宫廷雅乐相合，作为北周王廷正乐而置于宫中，这些记载表明中原音乐与西域各乐的又一次大融合。

"明帝武成二年（公元560年）正月朔旦会群臣於紫极殿，始用百戏。""及宣帝即位，而广召杂伎，增修百戏。鱼龙漫衍之伎，常陈殿前，累日继夜，不知休息。号令城市少年有容貌者，妇人服而歌舞相随，引入后廷，与宫人观听，戏乐过度，幸无节焉。"④两魏、北周等在丝绸之路源头长安建都，乐舞百戏承继。文帝元宝炬大统五年（公元599年），太庙初成，四时祭祀，均演俳优角抵。北周宣帝，广招杂技，增修百戏，征集散乐于京演出。宣帝则夜以继日通宵纵乐，"鱼龙烂漫之使，常陈于目前。"静帝于文阐大象年间，曾"大陈杂戏"，"令京城士庶纵观"⑤。从中可见统治阶层欢娱无度，游兴无节的生活，但也可以从中窥到从明帝到宣帝二十余年间，宫廷与民间对于百戏表演的喜好情景来。

---

①《新疆地方史料选集》
②③④《隋书·音乐志》
⑤《北史·周本纪》

魏晋南北朝约四百年割局过程中，丝绸之路没有因为政权的频繁更替而中断，中原各政权与西域诸国上层和商贸使团交往越趋紧密。早在十六国时期的前秦建元201年即晋太元九年（公元384年）前秦王符坚派大将吕光出征西域，吕光攻人龟兹，第二年东返时带回奇伎、异戏，这里所指"异戏"应指龟兹戏曲，史载"吕光出使西域，得胡戎之乐"，吕光大获全胜于回归中土途中传来符坚淝水兵败身亡的消息，于东晋太元十一年（公元386年）吕光等"据有凉州，变龟兹声为之，号为秦汉伎"[1]，吕光拥兵据有凉州（今武威）称酒泉公，建立后凉政权。"变龟兹声为之"西来的龟兹奇伎、异戏在这里作为一个中转，滞留与中原乐舞、百戏、散乐融会被改造，提炼，拔高，逐渐形成发展成为秦汉伎。西凉乐到北魏、北周时称为"国伎"。至隋唐被收入宫廷九部十部之例，成为宫廷重要的庆典祭祀乐之一。"吕氏亡，其乐分散，后魏平中原，俘获之。其声后多变易。"自吕光东返中土带回龟兹奇伎、异戏，经过与中原百戏、散乐融合提炼，从形制与风格上表现出"新声奇变之态"。到北魏太延五年（公元439年），这种经过加工提炼的异戏经历了百年历程流传、同时龟兹一带仍不断同历朝遣使朝献。其中乐舞艺伎是朝献的内容之一，这些新来的散乐多次经过兼收并蓄，相混合为"多元兼采"的形制，"至隋有西国龟兹、南朝龟兹、土龟兹等凡三部"[2]。正是由于中土各朝宫廷与西域诸国贵族层的频繁交往，使得中亚东亚乐舞、百戏、散乐以官方的形式大张旗鼓的、规模宏大的进行融合，这是民间个体所无法做到的，这对东西百戏、散乐从上而下进行传播交流并使之繁荣，其意义无疑是深远的。

"周武帝北周天和三年（公元前568年）聘突厥女为后，西域诸国来媵，于是有龟兹……，疏勒之乐。"[3]宫廷贵族间的婚姻交往也是中土与西域乐舞百戏流通最好的、规模较大而又直接的载体。早在汉宣帝至哀帝时期，便有龟兹王绛宾纳汉外孙女常史公主为后的记载。时经六百余载周武帝宇文邕纳突厥女为后，不仅加深了北周朝廷与西域诸国的亲情关系，更因为和亲为相互间乐舞、百戏、散乐提供了传播的机会。随同突厥皇后入宫的苏祗婆便是和亲来媵中的一位，史书记述他："善胡琵琶。听其所奏、一均之中间有七声。因而问之答云：父在西域，称为知音。代相传习，调有七种。"这便是由于和亲，使得中原音乐律论自秦汉之际至两晋传入西域，又由西域的乐人们采取保持发展而成的"五旦七声"的理论。据史书记述，隋文帝时的大臣、音乐理论家郑译对文帝的奏述："考寻乐府钟石律吕，皆有宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵之名……以其调勘校七声冥若合符。"[4]（《隋书·音乐志》）即："他用的七个音调和我们古书中记载的七声相比较恰好完全符合"，[5]可见，中原乐律理论随着宫廷贵族间的各种交往传至西域，使得西域诸

① 《隋书·音乐志下》
②④ 《隋书·音乐志》
③ 《通典·乐六》
⑤ 《西域文化名人志》

国的乐艺建立在理性的基础之上,使之"代相传习"为西域百戏、散乐广泛使用。随着"帝娉皇后于北狄。得其所获康国、龟兹等乐,更杂以高昌之旧,并于大司乐习焉。"亦如前所述是中原音乐与西域音乐的大融合。特别是苏袛婆带来的"五旦七声" 音乐理论补充和弥补了东汉末年以来各种战乱和政治动荡造成中原古代音乐旋宫律的散失。

在北周武帝纳后于北狄,㜸人苏袛婆等献乐艺之时,北齐王朝宫廷中也正在歌舞升平之中。始齐武平中(公元570年)有"鱼龙烂漫、俳优、朱儒、山车、巨象拔井,种风、杀马、剥驴等奇怪异端,百有余物,名为百戏。"这里所指"俳优"即有故事情节的歌舞表演,其余指杂技。"至577年北齐亡,散乐之人流入北周,郑译有宠於宣帝,奏徵齐散乐人,并会京师为之。盖秦角抵之流者也。"[①]这段记载述明北周王朝不仅广纳西域诸国乐舞,而且也收集中土各散乐于京,从而使中原百戏、散乐有所依靠,客观上起到了官府扶持作用。

其时在丝绸之路陇西一线先后出现了由羌人姚苌创建的后秦政权;由鲜卑人乞伏国仁创建狄西秦政权,均对这一带文化发展起到良好作用。在河西一带由汉人张寔建立的前凉,汉人李皓建立的西凉,匈奴人沮渠蒙逊建立的北凉,鲜卑人秃发乌孤建立的南凉,氐人吕光建立的后凉,史称"五凉"的五个封建政权。在社会相对安宁、经济平稳发展的环境中,创造了在文化艺术史上有一定地位的"五凉文化"。"五凉文化"相继传入中原,从而丰富和增添了中原文化的底蕴。

魏晋南北朝历时近四百载,在这个漫长的历史演变过程中,乐舞、百戏、散乐沿着东亚中亚丝绸之路往来交流传播更为繁盛。在这段非常时间,一系列重大的音乐事件的发生为隋唐音乐、百戏昌盛打下了良好的基础,也为中原戏剧和西域戏剧逐步完形做了奠基工作。

① 《隋书·音乐志》。



# 第四章　隋唐时期

自秦完成"吞二周而亡诸侯，履至尊而六合"的统一大业，使得社会文化基础处于开拓、创新、奋进的良好态势之中，在清扫旧异的过程中建立统一文化，既强化了专制君主集权又增进了社会经济文化的发展与进步。两汉继承其为，劲势发展从而构成宏阔的秦汉文化精神，为中华文化形成奠定了坚实基础。汉末，社会动乱，至魏晋南北朝使文化多元。公元6世纪末至7世纪初华夏大地上先后有杨隋和李唐相继开疆拓土，建立起中国历史上兴盛的隋唐王朝，由此中国文化进入气度恢弘、繁荣昌盛、壮丽辉煌的隆盛时代。

## 第一节　一统大业

两晋时期割据分裂为十六国，后又并为南北朝，又由东魏、北齐分为北周。于6世纪581年，由北周的重臣杨坚取代了幼帝而建立隋王朝，至589年，隋逐步灭掉南朝的陈，使兵乱不止。争权据地分裂了近四百年的中原大地，再次恢复了一统大业。随着隋王朝的建立和中央集权进一步巩固，遂对各级政权制度进行了大的变革。同时，又制定了一系列的礼乐制度。据《隋书·音乐志》记载，于开皇二年："诏求知音之士，集尚书、参定音乐。"于是朝野上下闻风而动，广寻知音人，修制乐律以供宫廷礼仪之用。

隋王朝建立三十余年，对西域各地的统辖比之前诸朝大有增进，炀帝执政时期可谓是"请来降附""相率而来者三十余国"，出现了"频遣使朝贡"的密切交往景象。

**1. 文化交流盛会**

炀帝初年，使裴矩赴河西一带了解西域各地现情，裴矩率部至河西："时西域

诸蕃多至张掖，与中国交市。帝令裴矩掌其事，矩知帝方勤远略。”[①]裴矩经过周密的调查研究撰写了一部《西域图记》，表述了西域各地地理，丝绸之路沿线诸国的政治、经济、文化、民俗等情况，为炀帝的决策提供了重要的依据，“帝大悦，赐物五百段。每日引矩至御坐，亲问西方之事。”“帝由是甘心将通西域”，“帝复令矩往张掖引至西番至者十余国”。[②]“大业二年，突厥渠干来朝，炀帝欲夸之，总追四方散乐，大集东都。”[③]随后于608年炀帝使薛世雄为玉门道行军大将进驻伊吾，二年后建伊吾郡。大业五年（公元609年）炀帝决定率众随从亲赴河西诸地巡视，在裴矩的策划安排下，使这次盛大的商贸文化、乐舞散乐交易大会得以完满举行，并取得了巨大成功：“及帝西巡，次燕支山（今祁连山），高昌王、伊吾设等，及西番胡二十七国谒于道左。皆令佩金玉，被锦罽，焚香奏乐，歌舞喧噪。复令武威、张掖士女盛饰纵观，骑乘填咽周亘数十里，以示中国之盛。”[④]从以上记载了这次交易会的繁盛情景，焚香奏乐，歌舞煊燥，其中包含了宫廷乐舞与河西乃至西域诸国及民间散乐表现形式，“骑乘填咽，周亘数十里”生动形象的描述了河西各族人民与西域各地民众欢聚一堂的景象。隋王朝此举与周穆王西巡相比规模有加，目的与形式相似，不仅与西域各地在乐舞散乐诸方面加深了交流传播的深度，而且在商贸以及政治影响上意义是十分深远的。

2. 置郡屯田

隋中央政权为加强对西域各地的统辖，在今新疆东疆一带设置郡府并行屯田：“对于西域之地，置西海、鄯善、且末等郡。谪天下罪人，配为戍卒，大开屯田，发西方诸郡运粮以给之。”[⑤]此举为保障西域丝绸之路畅通，保持西域各地与中原的密切联系以及遵循汉武帝屯垦戍边，一统中华大业的战略举措一脉相承，功在千秋，而各地驻军以及屯卒，其中亦有不乏擅长喜好百戏、散乐之士，在长期的流放生涯中这批人对丰富传播中原百戏、散乐作用是积极的。

3 文化展示

大业五年冬，炀帝东归洛阳，西行的政治、经济、文化影响得到强烈的回响，晋升为光禄大夫的裴矩向炀帝奏报西域各地来京朝贡的使臣日甚，并建议设仪热情款待之，炀帝准其奏：“帝令都下大戏。征四方奇技异艺，陈于端门街，衣锦绮珥金翠者，以十数万。又勒百官及民士女列坐棚客而纵观焉，皆被服鲜丽，终月乃罢。”[⑥]这里记叙了隋朝廷对西域及其他各地来京使臣以礼相待，并以中原各种百戏、散乐供其观赏以示欢迎之态。对这段记叙在《资治通鉴》卷一八一中也有记载：“帝以诸蕃酋长毕集洛阳。丁丑，于端门街盛陈百戏，戏场周围五千步，执丝竹者万八千人，声闻数十里，自昏至旦，灯火光烛天地，终月而罢，所费巨万。自是岁

①④⑥《隋书·裴矩传》
②《隋书》卷六七
③《隋书》卷一五
⑤《隋书》食货志

以为常。"除了对西域客人们置以如此盛大空前的礼乐迎宾之礼外,"又令三市店肆设帏帐,盛列海食,谴掌蕃率蛮夷与民贸易,所至之处悉令邀延就坐,醉饱而散。蛮夷嗟叹,谓中国为神仙。"[1]"诸蕃请入丰都市交易,帝许之。先令整饰店肆檐宇如一,盛设帏帐,珍货充积,人物华盛,卖菜者亦藉以龙须席。胡客或过酒食店,悉令邀延就坐醉饱而散,不取其直,绐之曰:'中华丰饶酒食例不取直'。胡客皆惊叹。"[2]两段记叙了对来京的西域以及各地使臣商贾诸人在市井中均受优待的描述,从仪态上、情感上显示了中华大国的宽阔胸怀,致使之"嗟叹谓中国为神仙",因而更加拉近了西域各族人民与中原人民友好情谊,这对中原与西域各地的文化交流融合无疑奠定了一定的心理基础。



图9 甘肃敦煌玉门关

4. 西域乐舞入宫廷

隋朝建立以来,在宫廷礼乐设置上仍然吸取承继了先朝的许多制式。"始开皇初定令置七部乐:一曰国伎,二曰清商伎,三曰高丽伎,四曰天竺伎,五曰安国伎,六曰龟兹伎,七曰文康伎。其后牛弘请鞞、铎、巾、拂等四舞,与新伎并陈。因称四舞,按汉魏以来,并施于宴飨。"[3]这七部乐舞中,西域乐舞占了三部,可见隋王廷贵族层对西域乐舞散乐的喜好程度。"及大业中,炀帝乃定清乐、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕,以为九部。乐器工艺创造既成,大备于兹矣。"[4]在这九部乐伎中西域乐舞占有六部,至此,隋王朝一统中华大地之后完备了宫廷礼仪乐的制式。

5. 百戏散乐款来宾

隋宫廷乐制既定,但各贵族层乃至皇帝本人及至左右仍对百戏散乐有莫大的兴趣。《隋书·音乐志》记载:"大业二年,突厥染干来朝,炀帝欲夸之,总建四方散乐,大集东都。"各乐中百戏散乐的表演使得西域来宾大为惊奇,感触很深,由此引起对中原百戏散乐形式的关注,使派倡优之人来京,"自是皆于太常教习。每岁正月,万国来朝,留至十五日,于端门外,建国门内,绵亘八里,列为戏场。百官

① 《隋书·裴矩传》
② 《资治通鉴》卷一八一
③④ 《隋书·音乐志》

起棚夹路，从昏达旦，以纵观之。至晦而罢。"这里记叙了隋朝廷为款待来朝献贡的包括西域诸国的使臣，官宦商贾，伶人们而设以百戏散乐为主的戏场"以纵观之"。

由于隋王廷所施的开放怀柔政策，使得西域各地频频派使节来京观光，炀帝先后又于大业三年、六年设百戏散乐以款来宾："六年，诸夷大献方物，突厥启民以下皆国主亲来朝贺。乃于天津街盛陈百戏。"隋朝廷唯以百戏为场，以供西域各宾纵观欢娱，而且"炀帝欲夸之"。陈以百戏，其费用是浩大的："崇移器玩，盛饰衣服，借用珠翠金银，锦罽絺绣。其营费钜亿万。"各地委以王族总管，可见重视程度之重："金石匏革之声，闻数十里外。弹弦、擫管以上，一万八千人。大列火炬，光烛天地，百戏之盛，振古无比。自是每年以为常焉。"[①]

这么大规模的百戏散乐场面确是"振古无比"，而且养成了一种惯例"自是每年以为常焉"。"每岁正月，万国来朝，留至十五日……列为场戏。"适时正是华夏民族一年一度传承至今正月十五闹花灯的民俗盛节，这种百戏戏场由此在民间得以更广更深层的传播，由此而派生出各种具有情节性的歌乐舞兼而有之的表演形式来。隋王朝大兴百戏，并且每年正月起棚列为戏场的盛大行动是文化艺术的进步拔高。它为唐中期兴起的戏曲艺术铺垫了奠基石，也为西域随后出现的戏剧现象提供了可能。

6. 识音人

自文帝始，涌现出了一批深通乐律、身怀绝技之"识音人"音乐家，其中如郑译，他以开阔的海纳百川有容乃大的胸襟，极力推荐、研习、考究并向文帝推荐了周武帝时随从突厥皇后入国的胧人苏祗婆所习源于中原乐律的"五旦七声"音乐理论。郑译逐一向文帝介绍了七声之名："一曰'婆陀力'，华言平声，即宫声也。二曰'鸡识'华言长声，即商声也。三曰'沙识'，华言质直声即角声也。四曰'沙侯加滥'，华言应声，即变徵声也。五曰'沙腊'，华言应和声，即徵声也。六曰'般赡'，华言五声即羽声也。七曰'俟利箑'，华言斛牛声，即变宫声也。"[②]郑译随之又向文帝解释：这些七调之声又有五旦之名，由五旦变为七调，旦就是'均'，其声应了黄钟，太簇，林钟，南吕、姑洗五均。并且为此写文二十余章进行进一步解释。并为此"推演其声，更立其均。……合成十二，以应十二律。律有七音，音立一调故成七调十二律，合八十四调，旋转相交，尽皆和合。"[③]（《隋书·音乐志》）由此可见，郑译对龟兹音乐的重视，可谓是为中用之典范，他研制的"八十四调"理论是失而复得的依故宫律为据的五旦七声乐调基础上发展而来的。他为传播西域音乐与中原音乐相合之贡献是深远的。

万宝常，是一位"声律之奇"足以追踪牙、旷一时之妙的知名音乐家，他一生坎坷，历经四朝。是一个刻苦好学、天赋极高但没有社会地位的"伶人"。据《隋

①②③《隋书·音乐志》

书·艺术》记载，他的音乐修养与技艺达到令人瞠目的地步："又尝与人方食，论及声调，时无乐器，宝常因取前食器及杂物，以箸扣之，品其高下，宫商必备，谐于丝竹，大为时人所赏。"可见万宝常乐艺造诣之深略见一斑。作为乐器，本来就是能发音的工具，关键是要由"识音人"来驾御它，使用它，只有达到游刃有余的娴熟地步才能"音随物移""谐于丝竹"。他所作的八十四调理论是在苏、郑二人乐理的基础上又有创新，它适应了中原传统音乐与西域龟兹等乐的交流、传播发展的需要，为中华民族乐理调式增添了新的内容。他所撰写的六十四卷乐谱亦是依"广采博取"的模式和风格"应手成曲，无所凝滞"而就的。他在乐器制作和改制过程中亦有独到之处，随着他研制的"八十四调"乐律理论的问世，依此理论相适应或不适用的诸多乐器出现了"损益乐器，不可胜记"的隋代乐器使用和工艺制作中的变革。为使各种改制过的乐器传播流入西域各地为百戏散乐的发展提供了物质基础。

曹妙达，西域曹国人，他自北齐文宣帝天宝元年（公元550年）便入宫廷，深受北齐开国文宣帝的喜爱，据史书记载："妙达，尤为北齐高洋所重，尝自击胡鼓以和之。"可见其技艺高超搏得齐皇如此赏识，皇帝亲自为其击鼓以和之，这在历史上也是少见的，从另一方面也可以看出，北齐王廷对西域音乐的喜爱真是捧若珍品，爱不释手，情不自禁的要亲自体味一番，以泄情怀。正是由于曹妙达艺技日进，每每进入玄妙之境，常使王廷贵族飨享华戎之韵趣味趋浓。到北齐天统二年（公元566年）"齐高纬封妙达为王"[1]，在不同的史书中也有相同的记载，"齐氏偏隅，曹妙达犹自封王。"[2]作为一个音乐人，历来在统治者眼里只不过是供他们享乐欢娱的工具而已，而曹妙达能博得北齐王廷如此厚爱，在那个时代也是十分难得的。后来，中原中央政权变易，曹妙达几易其主，最终归属隋朝王廷。置于太乐府任教习之职，"令齐乐人曹妙达于太乐教习，以代周歌"，为隋代培养了不少音乐人才。教习之际又忙于造曲、献琵琶琴艺于望族，《隋书·音乐志》记述了当时的情景："新声奇变，朝政暮易，持其音技，估炫王公之间，举时争相慕尚。"曹妙达自入中原以来，为生计、也为中原与西域音乐相融，为各民族文化交流几易其主，为隋代培育出一代乐艺人才，他的新声作品流传于世，为隋唐宫廷乐与民间散乐传承做了铺垫，功不可没。

白明达，西域音乐家，出生于西域龟兹（今库车），白氏可能是龟兹国王族后裔，隋炀帝时期曾任乐正之职，专司宫中西域诸乐教正排习之事，深通乐律，长于作曲，《隋书·音乐志》载："令乐正白明达造新声，创万岁乐，藏钩乐，七夕相逢乐，投壶乐，舞席同心声，髻玉女行觞，神仙留客，掷砖续命，斗鸡子，斗百草，泛龙舟，还旧宫，长乐花及十二时等曲，掩抑摧藏，哀音断绝。帝悦之无已，"谓幸臣曰："多

① 《新唐书·李蔚传》。
② 《隋书·音乐志》。

弹曲者如人多读书。读书多则能撰书，弹曲多则能造曲。此理之然也。"白氏作曲技能之妙使"不解音律"的隋炀帝也为之大为动容，深发感慨，对白明达做了一番关怀备至的谈话，《隋书·乐志志》记载："因语明达：'齐民偏隅，曹妙达犹自封王，我今天下大同，欲贵汝，宜自修谨'。"表达了隋炀帝对白氏音乐才能赏识及对其所寄期望，同时也蕴含着隋王廷欲结好西域诸国、共图华夏一统大业的深邃之思。后来于大业二年之际，大会西域各族酋长，可谓是民族大团结交流盛会。及至唐代，白氏亦为唐太、高宗所看重，官任"太乐府"之职，使其继续为中原汉乐与龟兹乐的交流做出贡献。据《教坊记》载："高宗晓音律，闻风叫鸟鸣声，皆蹈以应节。尝晨闻莺声，令歌工白明达写之《春莺啭》，遂有此曲。"明达所写《春莺啭》后亦为舞曲，此曲一经问世便成为唐时社会上很为流传的文舞曲，在唐诗中也留下了生动的描述："兴庆池南柳未开，太真先把一枝梅。内人已唱春莺啭，花下娑娑软舞来。"（张佑）此曲历代流传，后传至日本，至今日本雅乐仍保留有《春莺啭》。白明达为中原与西域音乐传播交流、为中原音乐输入活力、为各民族的友好相处，为后来的戏曲散乐做出了一份贡献。

苏祗婆，西域龟兹（今库车）音乐家。据《旧唐书·音乐志》记述："周武帝聘虏女为后，西域诸国来，于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐大聚长安，胡儿令羯人白智通教习，颇杂以新声。"隋书中也有相同记载："周武帝时，有龟兹人曰苏祗婆从突厥皇后入国，善胡琵琶。"据考，而此时龟兹王廷正值白、苏贵族执政时期，加上唯有贵族才有条件研究各种音律，因而可以断定苏祗婆乃龟兹王族。有学者认为，苏祗婆一词如果对译成龟兹语即是聪明过人，智慧不凡之意，亦即"智通"，加之时值白、苏贵族执政，作为龟兹王族的苏祗婆应叫白智通。白智通即是苏祗婆，随突厥后入国，自然是在宫廷供职，周武帝既然如此厚爱虏女，对于她的随员媵人亦当另眼相待，更何况是琵琶高手，使之于宫廷教习西域新声，也是很顺应的事。他演奏和所传"五旦七声"乐论为音乐律学家沛国公郑译从事于乐律研究和著述提供了直接的论理与实践的依据，在他直接间接帮助下才使得郑译依"五旦七声"乐论而创作出"八十四调理论"，为使西域民族音乐与中原音乐相结合功不可没，意义深远。

## 第二节　盛唐时期

随着唐朝的建立，可以说是华夏民族从政治、经济、文化事业进入了一个新的历史时期，是民族文化的大进步，显示出中华文明以其无可替代的先进性和独特性雄居于世。唐之初即沿袭上朝诸多文化艺术形式为唐上下之用，在宫廷乐舞的设置上"唐兴即用隋乐"，唐太宗对音乐的社会功用有他个人的独到见地："太宗谓侍臣曰'古者圣人沿情以作乐，国之兴衰，未必如此'。""朕闻人和则乐和，隋

末丧乱，虽改音律而乐不和。若百姓安乐金石自谐矣。"正是由于唐能正确的对待上朝的乐舞散乐，事之成败在人使物，由人主宰物而海纳百川有容乃大，使得它广收百乐，从而极大地促进了中原与西域散乐的更大交融。丝绸之路源头长安既是国都，又是全国政治、经济、文化的中心，也是乐舞百戏、参军戏集中繁荣发展之地，是各国使节各类宗教文化商旅杂艺汇集之地。唐太宗时宫廷仍沿用隋九部乐，"及平高昌收其乐"，共为十部乐伎：燕乐伎、清商伎、西凉伎、天竺伎、高丽伎、龟兹伎、安国伎、疏勒伎、康国伎、高昌伎，这十部乐中原本土的乐伎仅二部，西域乐舞占有七部，可见唐之初对西域既西域文化极端重视。十部乐伎后又分为坐立二部，均以琵琶为主奏乐器，技艺高超者方能入坐部，列于大堂之侧，由此坐部伎转盛，由于唐廷贵族层对西域文化的高度重视，加之百业兴盛，贵族及士大夫层对西域歌调乐曲的喜好达到了沉酣倾倒的地步。开元天宝年间，长安、洛阳等大市井胡化风盛行一时："自从胡骑起烟尘，毛毳腥膻满咸洛。女为胡妇学胡妆，伎击胡音务胡乐。大风声沈多咽绝，春莺日啭罢长萧索。胡音胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊。"（元稹法曲）又"高宗晓声律，闻声叶鸟声，皆唱以应节，尝晨坐闻莺声，命乐工白明达，写之为《春莺啭》[1]，这位西域来京的乐人所作《春莺啭》含有不少龟兹乐调的成分在之中。"



图10　甘肃嘉峪关

有一段逸史记的是一位善吹笛的李生，婉吹一曲，听者至曲终问道："公亦甚能妙。然声调杂夷乐，得有无龟兹之律乎？"李生大为惊异，回道："本师实龟兹人也。"玄宗时，"玄宗尝伺察诸王，宁王常夏中挥汗挽鼓所读书乃龟兹乐谱也。"上知之喜曰："天子兄弟当极醉乐耳。"[2]而玄宗本人亦特喜羯鼓，并创作了数十首羯鼓独奏曲，如《太簇曲》、《乞婆婆》等，在当时的许多乐器中处于领奏地位。在玄宗的示范下，他的大臣宋憬、宋兖等相继效仿承风。而龟兹、疏勒、高昌等乐部中俱有羯鼓，当时流行于长安的羯鼓与龟兹乐伎有一定的渊源关系，以此可见龟兹乐在长安流行之盛，早在隋时即已成气候，在隋开皇中便有西龟兹、齐龟兹、土龟兹三部盛行于闾閈之间。唐时的坐部、立部伎中的各乐亦杂以龟兹乐。可以想见，西

① 《教坊记》
② 《酉阳杂俎》前卷十二

域大曲散乐如此盛行渗透于中原各社会阶层所娱乐舞散乐中，难免不会不融于后来的戏曲音乐伴奏和唱腔音乐中。可见西域散乐大曲传到中原流行之广略见一斑，他们为日后的城市小曲和诗曲注入了相当大的成份。

唐玄宗既喜音乐又晓音律，隋沿袭下来的法曲："号曰'秦汉子'，盖弦鼓的遗制，出于胡中，传为秦、汉所作。""玄宗酷爱法曲选坐部伎子弟三百教于梨园，声音误者帝必觉而正之，号'梨园弟子'。宫女数百，亦为梨园弟子，居宜春北院。梨园法部，更置小部音声三十余人。"①唐庭于长安设教坊、梨园，并以中官为教坊使，专司乐舞百戏教乐法曲。其时，教坊有散乐三百八十二人，仗内散乐一千人，音声人一万零二十七人，教坊内设"鼓架部"，管理教习"百戏"出演事宜。据崔令钦《教坊记》记载，梨园专习法曲，分梦苑梨园、宫内梨园、太常梨园、梨园新部，拥有乐工二千余人，乐工多来自三辅民间。

乐舞百戏在宫廷民间演艺繁多。《旧唐书·卷八四》载："高宗上元六年（公元674年），御翔鸾阁观酺。时京城四县及太常音乐，分为东西两棚，帝令雍王贤为东棚，周王讳为西棚各以角胜为乐。"又："初，上皇每酺宴，先设太常雅乐坐部、立部；继以鼓吹，胡乐，教坊，府，县散乐，杂戏；又以山车、陆船载乐往来；又出宫人舞《霓裳羽衣》，又教舞马百匹，衔杯上寿；又引犀象入场，或舞。"②民间戏场如慈恩寺、青龙寺、荐福寺和永寿寺等也常演乐舞百戏。据任半塘《唐会要》载："开元二年，十月六日，敕：散乐巡村，特宜禁断。"可见散乐百戏驻村入户普及之盛。玄宗虽好乐舞，然忧百姓迷于玩乐而废生计，因而下令禁止。

据马端临《文献通考·散乐》载，在长安及关中丝绸之路一线民间与官府常演的乐舞百戏名目繁多，有：代面、钵头、踏谣娘、羊头浑脱、九头狮子、傀儡戏、假妇戏，参军戏以及角力、冲狭、蹴鞠、踏球、弄球、弄枪、飞弹、法曲、乐舞等。

唐时长安的乐舞百戏已分为不同的艺术门类，源于民歌形成的曲子，入唐后已逐渐成为关中以及丝绸之路西去一带民间新的音乐形式，在城镇乡村广为流传。白居易的《杨柳枝词》描述了当时的情景："《六幺》《水调》家家唱，《白雪》《梅花》处处吹；古歌旧曲君休听，听取新翻《杨柳枝》"。敦煌石窟范县的资料记述了唐代曲子的词体。曲子歌词约六百首，演唱形式多样，为后世的套曲奠定了基础，也为唐代大曲趋向成熟起了先导作用。唐代宫廷继承隋廷九部乐，继而形成十部乐，之中多为吸收周边部族和外国乐舞而成。足见开放型的唐代对各民族音乐文化的吸收和融合，唐代燕乐中包括声乐、器乐、舞蹈、百戏等。大曲和法曲是燕乐的主要组成部分。《大曲》综合了器乐、声乐、舞蹈，是大型的歌舞曲，分为散序、中序、破或舞遍三部分，每部分又分若干乐段。法曲是大曲的一种，亦歌亦舞，亦有高妙之器乐演奏。梨园中就专习法曲。《新唐书·礼乐志》记载："玄宗既知音律，又

① 《新唐书·音乐志》
② 《资治通鉴》卷二百一十八。

酷爱《法曲》，选《坐部伎》子弟三百，教于梨园。声有误者，帝必觉而正之，号皇帝梨园弟子。宫女数百，亦为梨园弟子，居宜春北院。梨园法部更置小部音声三十余人。"

正是由于当朝皇帝如此器重酷爱法曲，使得宫廷伶人倡优们有了一个教习演出的组织和场地，而经过玄宗皇帝指教过的优伶们荣称为"梨园弟子"而"梨园"一词便由此而沿袭下来，作为一个戏曲散乐团体建制的别称。由于当权者喜好而一声令下置："坐部子弟三百教於梨园"称之为"梨园法部"，使得伶人们有了一个发挥自己专长，互相学习，取长补短的机会。唐所设"梨园"对后世的影响可谓是千秋万代，它的意义在于为后来的戏剧艺术趋向成熟奠定了开世的基础。

唐时，当丝绸之路源头长安乐舞百戏繁盛之际，沿丝绸之路西去的陇上，百戏发展日趋成熟，在元缜的《西凉伎》中便记载了武威一带百戏演出的情景："前头百戏竞撩乱，丸剑跳踯霜雪浮。"崔令钦的《教坊记》则描述了陇东天水一带的民间歌舞《濮阳女》又名《百舌鸟》。岑参的《戏与赵哥儿》中便有："秦州歌儿歌调苦。偏能主唱濮阳女"之句。至唐中叶，《剑器词》与西凉乐中的《浑脱》合二为一，在敦煌遗书《剑器词》中有："剑器呈多少，浑脱向前来"之句。

西凉乐在丝绸之路河西地区形成和传承已久，受到历朝宫廷重视，由此为它的承继和发展创造了条件。随着时代的推移内容较前更为丰富多彩。至盛唐时，陇上出现了于后世戏曲形成的重要因素的大曲，而大曲则是西凉乐的重要组成部分。宋人程大昌《演繁录》中如是说："乐府所传大曲，惟凉州最先出。"唐郑肩《开天传信记》中称："西凉州俗好音乐，造新曲曰凉州。开元中献之。上召诸王于便殿同观焉。曲江诸王拜贺舞蹈称善。"大曲由乐、舞、歌各种表现形式组成，结构大致有三：散序、中序、入破、每部分有多段衔接。大曲结构庞大，也可在大曲中摘取片断演奏，如《甘州子》、《凉州序》等，也可取大曲某段加以改编组成新曲。大曲在当时流行甚广，随着凉州大曲出现，又相继出现了诸多大曲作品，他们为后世的戏曲形成铺垫了基础。

**1. 佛教文化繁盛**

佛教的发展对西域和中原戏剧的趋向成熟起到推波助澜的作用，佛教东渐也是依靠了丝绸之路的畅通而逐步传播的。早在西汉时期，便有有关佛教的传说："自汉以上，中国未传，或云久已流布遭秦之世，所以堙灭，其后张骞使西域，盖闻有浮屠之教。"①又见"明帝永平八年(公元 65 年)……帝闻西域有神，其名曰佛，因遣使之天竺求其道，得其书及沙门以来。其书大抵以虚无为宗，贵慈悲不杀，以为人死，精神不灭，随复受形，生时所行善恶，皆有报应，故所贵修炼精神，以为佛。"②这段记叙基本阐述了佛教教义之本。佛教由自秦时在民间星星点点的

① 《隋书》卷三五。
② 《资治通鉴》卷四五。

传说传播到东汉明帝永平八年，经官方主持"遣使之天竺求其道"。佛教自上而下东传至中原："白马寺，汉明帝所立也。佛教入中国之始，寺在夕阳门外三里御道南。帝梦金神长丈六，项背日月光明。故神号曰佛，遣使向西域求之，乃得经像。"①佛教传入中土历经汉魏两晋十六国，南北朝经隋至唐，五百余年与中土儒道文化相合，建立了具有中土特色的佛教文化，未经整合的佛教文化确是由丝绸之路经汉廷与民间东渐，张骞出使西域所带回中原的《摩珂》、《兜勒》曲实为大曲，据考据：此曲为佛曲，"摩珂"为梵语"大"之意，"兜勒"，"多罗"意为"铁树"。此曲意为颂迦楼罗王栖居的大铁树，是佛曲的一种②、张骞带回中土后经李延年据此曲创 28 曲，此 28 曲理应也是充满佛义之曲。

到魏晋时期，玄学与佛学相融，形成"六家七宗"，即其时传扬般若学的六个佛学派别：本无、心无、即色、识含、幻化、缘会。"本无"一家又分出"本无异"一宗，合称"七宗"。"六家七宗"又概括为三个主要派别，即心无、即色、本无。各派论理相争确有力地促进佛教文化的发展与成熟。到隋唐时代是佛教传播的鼎盛期，也即是中国佛教的成熟期。这时期的佛教学说突出特点是把佛性心性化，即把儒家的心性佛教化。隋唐时期的佛教从形式上表现出宗派佛教的特点，各佛教宗派，多另辟蹊径，自造家风，各派自有其说，完全改变了传统佛教的本义。此刻，印度佛教已逐步中国化，从而发展成为中国化的佛教。

中国佛剧对中国古代文化产生巨大而深刻的影响，诗、书、画、乐、建筑等是中国古代文化的象征和灵魂，他们均烙记有佛教深刻印痕。"以诗为例，从魏晋的玄言诗，到南北朝的山水诗，从唐诗到宋词无一不受佛教的深刻影响。"两晋时的山水诗人谢灵运即是一位深通佛学教义的佛教徒。唐代诗人李白虽崇道学，但也有"冥坐寂不动，大千入毫发"的修心信条。杜甫诗中有："身许双峰寺，门求七祖禅"之句。白居易则佛道兼修。王维尤尊佛，其禅诗文美量丰。"古代小说，其源即出自佛教之变文；而中国古代的许多书画名作，或出自释门大德，或以佛教为题材。"古代诗、书、画、乐、建筑、雕塑等均非常注重作品的"意境"、"境界"。而艺术之作的"境界"与佛教的"禅机"多有相似之处。承如明代著名戏曲家汤显祖所言："诗乎，机与禅言通，以若有若无为美。"作为他的代表戏目《牡丹亭》其中自然也充溢着佛义内涵。书、画、乐之道与佛理禅曲多通相契合，以此，盛唐时期的诗歌、乐舞、戏曲的发展与佛教的发展变化息息相关，也影响到丝绸之路乐舞戏曲的发展与成熟。

2. 行像

中原以及丝绸之路沿线直至西域各地佛教寺院为祭奠佛陀张扬教义，常举行各类佛节，以揽信徒。所行佛节如"行像"活动。"行像"又叫"行城"、"巡城"等。

① 《洛阳伽蓝记》卷四

② 钱伯众：《最早内传的西域乐曲》。

形式和规模上是盛而又大："年年带以建卯月(二月)八日行像，作四轮车，缚竹作五层，然后彩画作诸天形象，以金银琉璃庄严，其上悬缯幡盖，四边作龛，皆有坐佛菩萨立侍，可有二十车，车车庄严各异，当此日境内道俗皆集，作倡伎乐，华各供养。婆罗门子来请佛，佛次等人城内再宿，通夜燃灯伎乐供养，国国皆乐。"①在《洛阳迦兰记》中记载有北魏宣武帝时的一次行像活动："于时，金华映日，宝盖浮云，幡幢若林，香烟似雾，梵乐法音，聒动天地；百戏腾骧，所在骈比；名僧德众，负锡为鲜，信徒法侣，拔花成薮；车骑填咽，繁衍相倾。"玄奘路经屈支国（今库车）也曾看到西域一隅行像活动的盛况：大城西门外，路左右两边都有立佛像，高 90 余尺，每年秋天行像期间，全国的僧众都来会集，上到君王，下到百姓，都荒废手头上的事务，前来受经听法、奉持斋戒。北魏孝文帝太和九年(公元 485 年)迁都洛阳，大兴佛事，每年释迦牟尼诞生之日行佛像之行盛会，于前一日洛阳城各寺将佛像汇集于景明寺，多时，佛像有千余尊，出行队前以避邪舞狮为前导，宝盖幡幢等随后，法乐、百戏诸般杂耍，齐涌，热闹非凡。"梵乐法音，聒动天地；百戏腾骧，所在骈比""法乐、百戏诸般杂耍，齐涌"，真实的记载了在行像活动中法乐与戏剧、百戏、散乐的表演的盛况。其中或可也有《摩珂兜勒》大曲类的表演。



图 11　敦煌唐代壁画　乐舞图摹本

3. 佛剧

佛教源于歌舞、戏剧繁盛的印度，在佛教所行各类佛事活动中即具有印度乐舞戏剧的底蕴，后来又吸收了亚历山大东征带来的希腊文化，补充和发展了为佛剧服务的梵剧，从而为宣扬传播佛教教义起到文化交流的作用。佛教进入西域，在于阗、龟兹受到当地文化的影响，形成具有当地民俗风格的佛教艺术，在龟兹石窟壁画和于阗泥塑佛像中均有反映。从龟兹壁画和于阗泥塑乐伎残俑中均有表现佛教生本故事的佛剧内容。佛教节日如佛陀诞生节、盂兰盆会、浴佛节、涅盘节等。这些节日均要举行盛大聚会，届时，除行宗教礼仪外，还有各类法乐百戏、杂耍的表演，其中必然也有《摩珂兜勒》等佛乐及佛剧的表演。又如佛教节日中有"盂兰盆会"，它源自于目连以眼观见亡母于饿鬼道受苦受难，因而求助于佛，佛明指救济之法："下七月十五日众僧自恣时集百味饭会于盂兰盆中，似供养十方

① 《法显传校注》

恣情。使七世父母得救于饿鬼之域享受生人福乐。"这个以目连救母为情节的佛教节日活动，本身已为佛教戏剧提供了故事素材，《目连上净居天经》、《目连姻缘功德经》经卷由于他们宣扬以佛教教义的故事情节为主，便也成为西域佛教戏剧表演的题材，西域各地佛教所行各种活动中的百戏所表现的内容也是依据上述题材，进行取舍添加编排的。"在民间节日，如正月十五日善男信女云集寺院。他们进行忏悔、布施，为死去的亲人举行超度，晚上听劝喻性故事或欣赏演唱，观有连环画的有声有色的故事。"[①]这段记述了佛教本义用不同的表现形式以故事的情节性来劝喻，教化众徒市民，以达到劝善，从佛净世的目的。

德国学者葛玛丽所描述的"听劝喻性的故事或颀赏演唱""讲唱人(可能有不同的人扮演不同的角色)向人们演唱诸如《弥勒会见记》之类的原始剧本。"这里所说的不同人扮演不同的角色，仅管还属可能，但明白无误的说明这是连唱带说白的戏剧。已从歌舞的基本形式，提升而出，以它的故事性和有序的结构更深层较长久的表述其情绪情感。而诸如《弥勒会见记》之类的原始剧本，一般也只是例举了一部剧名，应当还有更多内容的原始剧本，只不过因为历史久远而被湮没。

(1)《弥勒会见记》

先后出土的《弥勒会见记》的版本有回鹘文本和吐火罗文即焉耆文。在古代西域《弥勒会见记》流传的异本较多，流传的区域较广，同时佛教信仰在传入西域数百年间传播之广，影响之深。不同版本的《弥勒会见记》故事内容大略相同：年已120岁的跋多利婆罗门受天神启示，想去拜谒释迦牟尼如来佛，遂派弟子弥勒同伙伴16人，代表他谒佛致敬，并告弥勒等说："如来身上有三十二大人相，只要看到这些相，就可提疑难问题考验如来，弥勒一行来到释迦牟尼处果然在佛身上看到三十二相。"回鹘文佛教剧本《弥勒会见记》是回鹘文最完整的抄本。共293页，两面书写，共计586面，每页标文有幕的序号和页码序号，每幕开头用红墨字标明演出场地。"[②]这部回鹘文抄本是约于八世纪之间的剧本。由1幕序文和25幕正文构成，25幕正文主述了未来佛弥勒的生平。第一幕故事从毗沙门天(多闻天王)手下的三员大将谈话开始：三位天神在云间飘逸，并谈说佛祖释迦牟尼成佛，在摩伽陀国正觉山上说法、众生舍家弃业出门求佛。又说起弥勒也将告别恩师，去拜佛祖为师，依其法成正果。由是，众生涌向正觉山目睹弥勒成正果的壮景。第二幕智者跋多利婆罗门在一天夜里受天神启示，要去见佛祖，可又觉自己年迈，难以成行，这时弥勒也受天神启示偕伙伴十六人要去朝见，跋多利支持诸弟子前往，并告诉弥勒，如来佛祖身上有三十二大吉相，嘱咐他们认清佛相，然后提出自己的疑问。弥勒一行来到正觉山，仔细观看了佛祖的三十二吉相躬身施顶

① 葛玛丽：《高昌回鹘王国的生活》
② 热扎克主编：《西域翻译史》

礼膜拜以佛祖为师，并成佛果。这些有关《会见记》的情节概况第一幕有三个天神形象，并对话，第二幕中主要是120岁的智者跋多利婆罗门与弟子弥勒的对话表演，我们来看看第二幕剧本的片断：

此场在跋多利婆罗门家中演出，之后，跋多利婆罗门早上起床后这样说道：

"啊，你们是谁？"

这尊者弥勒在众童小的簇拥下缓步走近跋多利婆罗门(并)高举双手恭敬地说道：

"师父，您好！夜间(睡得)安稳吗？"

跋多利婆罗门高兴地笑道：

好，好，我的孩子！我很好，因为我现已一百二十岁，算夜的话已经四万三千二百夜了。在此漫长的时间里，只有昨夜没有睡好。因为昨夜(梦中)我见一穿戴整齐的十分(漂亮的)，身发神光的天童站在空中对我这样说道："全智的天中天佛已现世。迦叶佛涅，以来未转动的法轮如今在波罗奈城国又转动了。"

之后，仁者弥勒微笑着说道：

"那么尊者天中天佛今在何处？"

之后，跋多利婆罗门说道：

"(天中天佛）现在摩谒陀国孤绝山说法"听到此话后仁者弥勒菩萨暗自想到："这些话昨夜善现天诸神也都向我说了。"

然后摩诃罗倪童子这样说道：

"师父天呀！你能相信在此五浊乱世佛已现世的话吗？"

之后，跋多利婆罗门说道："好孩子(对这一点)我是确信不疑的。因为我听过有福的智者说过，(将来)有一位勇敢、刚毅之士不计这乱辰恶世，不忍睹众生玄轮回中受苦，而希求正果。但此行善行有福之人已在摩竭陀国战胜四种梵军成得正果。他为了解除一切众生的痛苦已在不辞疲劳地讲说善法，以救远近众生？"。[①]

这些片断以及全剧可以看出有演出场地安排，有剧中人物如：跋多利婆罗门，弥勒，摩诃罗倪童，释迦牟尼，骄昙弥夫人，女仆甲、乙、僧女耶输夫人，阿难陀及众倍衬等。有对白，有曲牌伴奏，乐器类有箜篌名称，而这些对辞亦可以谱曲演唱，并以第一、第二"幕"等结构方式来切换场景和上台人物，以表明故事情节的连贯性，对话和唱腔以及伴奏音乐，在演员处理、表现剧情过程中注入不同的情绪，在肢体面部表情动作的辅助下抒发情感，以此感染观众。因而有学者认为"既然自称是剧本，又用'幕'这个字，那么它不是剧本又是什么呢？"。[②]

《弥勒会见记》是以梵文原始剧本为基础，但先后从西域如于阗、哈密、高昌

① 《西域翻译史》

② 季羡林：《文物》，谈新疆博物馆藏吐火罗文《弥勒会见记》剧本，1983年。

等地发现和出土的不同残本看来，是融合了西域各个地域民族文化，进行再创造改编而成的。而西域历来的各种乐曲、佛曲如《龟兹乐》、《高昌乐》、"于阗佛曲"《伊州乐》与其溶合也在情理之中。由此可见西域戏剧和佛教互为载体，在长期的互相发展过程中逐渐趋向成熟，一些学者认为从回鹘文书写的字体特征，高昌地区民族融合和语言更替情况看，此剧本大约在8世纪至9世纪之间译成，[①]它是从吐火罗文本译过来的。吐火罗文本写成于6世纪至8世纪之间，比回鹘文本约早三四百年，即在中原隋唐时代，比内地的剧本约早数百年之久 。

(2)《舍利佛剧》

除了吐火罗文本佛剧《弥勒会见记》以外，在西域还有佛教大师马鸣用古典梵文写的剧本《舍利佛剧》，时间大约在2世纪左右，比吐火罗文《弥勒会见记》还要早几百年。[②]仅回鹘文本《弥勒会见记》的历史考证，该剧出现在隋唐时代，可见戏剧这个文学体裁在西域兴起比内地早数百年之久。[③]《舍利佛剧》是在高昌出土的，德国人吕德于1923年校刊写为佛教戏剧残本，并依卷末有"金眼之子马鸣所著舍利弗世俗剧和标明为九幕梵剧来研究。""其剧情是舍利弗与目犍连由婆罗门外道皈依佛教的故事。"[④]在高昌出土的还有马鸣的《佛所行赞》，叙述佛陀释迦牟尼从诞生直至涅磐的传说，《美难陀传》叙述了佛陀释迦牟尼化异母兄弟难陀的故事。关于舍利佛与目连皈佛之事《经律异相》卷十四第二条有详细记载。从高昌出土的九幕梵剧《舍利佛传》有内容，有故事情节，有场地，有人物对话，有音乐，有表演，这些可以从传入中原后的记载略见一斑。从李白《舍利弗》诗的描写中来看："金绳界宝地，珍木荫瑶池，云间妙音奏，天际法蠡吹。"可知《舍利弗剧》是歌舞剧形式。据《唐会要》卷三十三载有《舍佛儿胡歌》应写《舍利佛》，[⑤]它应该源自于天竺乐，传至西域后与龟兹，高昌等文化相融而成极具西域歌舞风格的音乐佛剧。

隋唐之际，随着佛教文化的不断东渐不可避免的会出现如《弥勒会见记》、《舍利佛剧》等类似的佛剧东传，在汉译的《贤愚经》中便有弥勒等人来到释迦牟尼那里，果然在佛身上看到了三十二相的故事。佛教的教义因果报应，因缘和合，六世轮回的观念，在中原各不同戏剧种类中多有表现。至今在一些戏曲剧目中仍有对于表现善恶报应，神变转世的情节和内容。如《铡美案》、《审潘洪》、《李慧娘》、《梁祝》等剧目，可见佛教观念沁润之深。

唐初释道宣的《广弘明集·滞惑解》中有一段记载："设乐以诱群小，俳优以招远会(这里的"俳优"即指戏剧)；"唐段安节的《乐府杂录.俳优》中记载，"婆罗门"即是佛剧；唐李公佐《南柯记》记叙天竺院观石延舞《婆罗门》。这里的婆罗门即是

①④《西域翻译史》、
②《丝绸之路文献叙录》，485页
③《文物》，1983年
⑤《丝绸之路宗教文化》251页

佛教歌舞剧，经唐玄宗吸收了其中佛教音乐素材，继成《霓裳羽衣曲》。"婆罗门舞衣绯紫色也，执锡环杖。唐大和初(公元827年)有康乃，米禾稼、朱万槌，后有李百媚、曹触新、石宝山，皆善弄婆罗门者也"[1]这儿的"弄"有别意，指出这是一种"戏"，其中的康、米、李、曹、石上辈皆西域人。

居于河西四郡的"敦煌是最早接触佛教戏剧的，被伯希策掳去的3 079甲卷的《维摩诘经讲经文》则是可供演出的佛教剧本"。

《维摩诘经讲经文》中显示着佛教乐舞戏剧表演的场面。"琵琶弦上，韵合春莺。箫笛管中，声吟鸣凤。轻轻丝竹，浩浩咏歌。悠悠吟哦，翩翩起舞。"其中有大量唱词，诗文与对白，并有"吟"、"韵"、"诗"、"白"等等，"其中人物有维摩，文殊，魔王，帝释与天宫伎乐等。"其中有演出场地、有戏剧故事情节。应是难得的佛教剧本。此外，如《太子成道经》是最早的汉文剧本，《小少黄宫养赞》等都是佛教内容的剧本，前者以独幕剧的形式表现了释迦牟尼出生，出家的故事情节，后者则讲述悉达太小舍子为奴，促其成人的故事场景，说白极具戏剧特征。在敦煌壁画乐舞图中，有诸多与佛教戏曲密切相关的画面，"在唐代壁画中有大量经变故事画：阿弥陀经变、弥勒经变、观无量寿经变、药师经变、维摩诘经变、华发经变等。"在"61窟南北十幅壁画中，为歌舞伴奏的伎乐队就达一二百人之众。"在"217窟北壁观无量寿经变中出现的柘枝舞，与后世的戏曲艺术表现形式非常接近。在七宝池、八功德水之间莲花座上执带歌舞的形象，实为唐宋盛行的歌舞戏《柘枝大曲》或《柘枝队》的前身。"

在敦煌莫高窟壁画中表现有许多具体的佛教戏曲形象画面、仅须达拏太子本生故事的壁画就达67处之多。"其中尤以北周428窟所绘为代表，壁画生动细致地绘有须达拏太子本生故事。"画面依次有出游、还宫、施象、控告、布施到施衣、入山、修行、施子等十几个场面。"其故事情节与释迦因缘剧本基本吻合。"画面形象生动，极富戏剧性。

目连故事的演变有学者考证有据：如"孟元老的《东京梦华录》云'构肆乐人，自过七夕，便搬《目连救母》杂剧，直至十五日止。"便是一例。

一系列的史料说明，这些西域梵剧随着佛教渗透的进程，早已传人中原，他们对中原戏剧进一步完形影响是深远的。诸多的考古文物，有力的佐证了戏剧艺术历经两汉、魏晋南北朝，到了隋唐时期首先是在西域各地率先趋向完形，它随着佛教悄悄地传播。在民间、在西域各国之间油然登场。佛教的逐渐趋盛确实有力的加速并推进了散于各地以各种表现形式出现的戏剧因素，使之汇聚一拢为宣扬佛教教义所用，而佛教的各种诸多的节日和仪式又繁荣发展了佛剧的表现，在漫长的历史岁月中渐趋成熟。

① 宋陈旸：《乐书》，183页

4. 变文

唐末曾流行一种"变文",以多种形式出现,内容是以表现佛经故事情节中的某些章节为主,把故事情节绘成彩画或彩雕者称之为"变现"、"变相"或"变",它所依据经典分三种,一种是依据某一经典,把其中所述信仰用绘画等造型手段表现出来。7 世纪以后壁画中多依罗什译《阿弥陀经》或畺良耶舍译的《观无量寿佛经》中的阿弥陀净土变相,用造型艺术表现极乐世界以吸引徒众的向往热诚。第二种是图绘释迦牟尼一生事迹,依据《佛所赞行》、《佛本行经》、《太子瑞应本起经》等佛传经典。另一种变相是本生故事。佛教教义宣扬信奉轮回,本生便是指释迦牟尼降生净饭王家为太子以前的许多世的故事。

所谓"变"此辞见于《佛国记》谓:"作菩萨五百身已来种种变现。"原意只是化身,后来逐渐扩及一切佛经故事。唐中原或西域寺院中除了诸多以佛事节日外常举行一种俗讲,即用通俗的语言解说佛经,具有具体生动的故事部分插以说唱配之于佛曲,俗讲所用的经典如《法华经》、《涅磐经》等把故事唱出来的文本亦名为"变文",比如"目连救母变文"等,或叫"俗文",如"维摩诘经俗文"等等。同时讲经文的内容要受到佛经原有内容的限制,不易发挥、应变、渲染,于是便渐渐摆脱佛经的羁绊,发展成为独立的变文体裁,进一步发展到泛用变文之名而用于表现民间琐事的唱本,如"敦煌写本之张义潮变文","张淮深变文"等。变文之初,由佛教僧众为宣扬佛义,采用有说有唱的形式,使佛经通俗化以使民众接受。后来传播至民间,在长安和关中一带流行,继而传至各地。赵璘《因话录》记述了当时的情景:"有文溆僧者,公为聚众谈说,假托论经,所言无非淫秽鄙亵之事。不逞之徒转相鼓扇扶树愚夫冶妇,乐闻其说,听者填咽寺舍,瞻礼崇拜,呼为和尚教坊,效其声调,以为歌曲。"

这类说唱形式是说话和歌唱组成的韵散相合的形体。据史料记载,其实流行于长安和关中一带的变文如《秋胡变文》、《一枝花变文》、《王昭君变文》、《张义潮变文》等。佛经变文如《阿弥陀经变文》、《大目乾连冥间救母变文》等。变文的文体结构一是先用散文讲故事、之后用韵文歌唱;二是以散文说白起始,以韵文唱词为主;三是说白与韵文歌唱交替出现,这类说唱形式为后世板腔体戏曲艺术的形成奠定了基础。

至此,在中国文学发展史上,可谓是一个相当重要的划时代的里程碑。由佛教俗讲佛经教义,逐渐派生演变出了"街谈巷语道听途说者之所道"的俗间唱本,而俗讲"变文"的出现,使得戏剧艺术经过千百年的孕育过程,已初见倪端。正是由于俗讲纷起,导致中国叙事文学发展兴盛。自魏晋以来文人们的叙事作品,深受佛教超凡脱俗,甚至向往离世生活的思想影响反映到了唐代,各种类型的叙事故事更为发达。俗讲变文的数量形式以及社会功用更为凸现,从"以讲经文为正宗,而变文之属则其支裔",过渡到在俗讲之初"只有讲经文一类话本"。为了佛教的兴旺发展,长存久安,佛教各寺不得不打破佛寺的宁静而广招香客常"召诸音乐、

杂技百戏"，为了宣扬教义，为了"悦俗"以迎合世众，俗讲变文便不能只限于讲经文而掺入了"里巷琐语"。紧接着出现的庙会，已逐渐形成为社会各界信徒们共同的娱乐中心。

自唐以来，中原与西域各地寺院每逢各种佛节或民族风俗节日必开庙会，数日不散，周边百里之外世众云集，容纳了百戏、技艺魔变、角抵、歌舞，以及"大面"、"钵头"、参军戏等诸多表演形式，多幕大戏如《弥勒会见记》、《舍利佛剧》、《目连救母杂剧》等剧亦在不同的庙会中演出。庙会的兴起必然会有光大佛门的功效，对此唐代高僧少唐说："佛经好比是苦口良药，'郑卫之声'好比是蜜糖，要使人相信佛经的教义，只有用蜜糖涂口才能使人易于接受"，因此，"法乐"在佛前演奏，观者如云，热闹异常，即"法乐"兴盛的原因所在。尽管佛教寺院为"生存计"设俗讲、庙会，但在客观上却起到丰富发展戏剧等表演艺术的功效。正如前所述，他们互为载体，相互促进，又各取所需，比如在"盂兰盆会"节上扮演出台的《目连救母杂剧》便是中国戏剧发展史上明确记载的第一部大戏，随之以后诸如此类的大戏便层出不休一发而不可收拾了。

5. 文化相融

唐朝繁盛之期据《酉阳杂俎》记："散乐杂戏之类，盛行于时，大抵散乐多幻术，皆出西域、天竺，尤其自汉武帝通西域，始以幻人入中国，幻术历代有之，唐代四方之乐大量输入，而八国之伎列于十部乐。"历代君王贵族层对于散乐百戏有特别的嗜好，他们对这些百戏种类的偏重关注支持，必然会引起世人对这些散乐表演的兴趣，特别是倡优伶人们为生计更会投其所好，这样的良性循环为戏剧的发展成形提供了培育的土壤，使得乐舞与百戏散乐得以繁茂昌盛，《旧唐书》记述："玄宗酷嗜音律，优喜法曲，开元二年选太长子弟三百人，教为丝竹之戏，置院近梨园，故号梨园弟子，乐音声人数万。"从此之后，"中土重胡乐而转胡伎，华乐与胡乐融合，而有新声，音乐此时极为发达，并与百戏分离，而独立演奏，其他诸戏仍继续流行。"[①]可见盛唐时期从上而下重胡乐、胡伎并且百戏与音乐分离出来，"其他诸戏仍继续流行"。散乐、百戏此刻已成为一种独立存在并流行的种类，经过融合取舍改进，如由"婆罗门曲"改成的《霓裳羽衣曲》便被曰为西凉创作的，明皇润色的佳作。还有《碧鸡漫志三》以及诸如《破阵曲》、《苏幕遮》、《泼胡乞寒戏》、《兰陵王》、《踏谣娘》、《虞美人》、《安公子》、《猴戏》和内容不同的参军戏等。

(1) 踏谣娘

唐代除盛传以表演滑稽诙谐的故事，以科白为主间插歌舞表演的参军戏外，在民间尤传以歌舞为主要表现手段的歌舞戏。在《乐府杂录》中记载有三出各具表演特色的歌舞戏《兰陵王》、《钵头》、《苏中郎》。《苏中郎》即是人们熟知的唐代歌舞戏中最为著名的《踏摇娘》。唐时流行的《踏谣娘》便是以唱辞为主，有舞，有

① 《酉阳杂俎》。

伴奏、有表演、说白较简单的民间戏。故事情节如:"踏谣娘,北齐有人,姓苏齁鼻,实不仁,而自号为'郎中'嗜饮,酗酒、每醉、辄殴其妻衔怨,许於邻里。时人弄之:丈夫著妇人衣,徐步入场,行歌 。每一叠旁人齐声和之云:'踏谣,和来!踏谣娘苦和来!'以其且步且歌 ,故谓之踏,以其称冤故言'苦'。及其夫至则作殴斗状,以为笑乐。和今则夫人为之,逐不呼'郎中'但云'阿叔子'。调弄又加典库,全失旧旨。或呼为'谈容娘 '。"《太平御览》描述表演的程序,徐步入场,唱腔,帮腔,对白,且歌、且步、且舞,其中戏剧因素已占全。任半唐先生对此剧有中肯客观的评说:"唐戏'踏谣娘'乃承北齐之旧本为汉北地方戏,以地方故事,地方乐舞构成的,入唐,说白表演俱备,与歌舞同一配合剧情,已具后世戏剧的规制。始为旦末二色,一幕二场之简短悲剧,主题明朗,意义正确。"[①]

《踏摇娘》表现的故事情节是民间常见的趣事,它的主人公是民间妇女,突破了所表现神怪和高官贵族为主题的惯例,为后世表现现实主义题材开了先河。它采用"且步且歌",和"和声伴唱"的"帮腔"形式,这类表现形式在近代地方戏曲中多有出现。《乐府杂录》中记载,戏中的苏中郎地着妆是"著绯,戴帽,面正赤,盖状其醉也",且"辄入独舞"。这类着妆表演在近代地方小戏中也时有承继,依此可见其传承渊源之久。

(2)摩尼教与《苏莫遮》

从佛剧的繁盛可以反映出在盛唐时期国治之强盛,经济之繁荣,中外文化交流亦趋频繁,各类文化彼此交往,为唐朝在东方崛起增添了活力。此刻,随着中国佛教深入社会各阶层,其他宗教文化也由丝绸之路逐渐东传,为传递东西方文明做出历史的贡献。摩尼教创于公元3世纪的波斯,据基督教史家称,摩尼其人精通天文,善绘画,习幻术。该教取波斯拜火教、基督教和佛教教义而成,是中世纪亚洲较大宗教之一。摩尼教由丝绸之路西传而来,有学者认为"摩尼教之始通中国,当在武后延载元年(公元694年),波斯人拂多诞持二宗经伪教来朝。"[②]摩尼教传入西域(新疆)的大约时间约于7世纪上半叶,早于入中原的时段。"据《新唐书》和《沙洲图经》等文献记载,自唐初以来,粟特商人在他们经商之地如内地的长安,丝绸之路沿线的沙洲、高昌、罗布泊等地常集中居住,渐形成粟特人集聚区。至唐贞观年间,康国(粟特)大首领,摩尼教僧侣康艳典从萨马尔罕来到隋末废弃的蒲昌海(罗布泊)石城镇,并重建新城。之后大批粟特人接踵而来聚族而居,聚居地域渐次扩展逐而在罗布泊地区形成以石城镇为中心的粟特人聚居区,摩尼教由此传入西域(新疆)。"唐宝应二年(公元763年),回鹘汗国的牟羽可汗宣布摩尼教为回鹘汗国的国教,对回鹘在政治上、文化上影响尤为特殊。近年在吐鲁番发现了大量摩尼教的各类文物,其中有考古学家黄文弼先生发现的一件

① 《唐戏弄》五二八。
② 陈垣:《摩尼教入中国考》。

反映高昌回鹘摩尼教及其寺院经济和与官方关系的回鹘文摩尼教寺院文书，文书记载了高昌回鹘政权和摩尼教的密切关系。

摩尼教徒长于绘画亦善雕塑造像，"近年自吐鲁番出土的一座教主摩尼的塑像。像高八厘米，黄铜铸制，空心。该塑像为坐像，摩尼头戴宝冠，身著袈裟，面相清瘦、慈祥。呈结跏趺坐于莲花座上。"以此可见，摩尼教的造型艺术亦见一斑。摩尼教也有歌舞，《旧唐书》中记载："其人皆深目高鼻多须。……人多嗜酒，好歌舞于道路……以十二月为岁首。一至十一月，鼓舞乞寒以水相泼，盛为戏乐。"这种歌舞为戏的活动是摩尼教取泼水以乞雨的波斯人的习俗，被摩尼教徒所采用。《唐会要》载："贞元十五年四月，以久旱，令摩尼师祈雨。"便是摩尼教徒祈雨止灾的史记。这种宗教习俗被民俗化，以载歌载舞的形式、以泼水相戏，以祈神佑。

之后摩尼教渐传人龟兹地区，摩尼教的歌舞游戏也随着传人，但进入龟兹后在当地文化的影响下注入了浓厚的佛教内容，成为具有龟兹特色的歌舞游戏。增加了"驱趁罗刹恶鬼"的内容，《酉阳杂俎》卷四载有："龟兹国……婆罗遮(苏摩遮之误)并服狗头、猴面，男女无昼夜歌舞。八月十五日行像，及透索为戏。"这里的"透索"即羂索搭钩，行像活动中的驱鬼活动。

这种泼水沾洒行人的歌舞戏传人中原被称为"泼寒胡戏"或"乞寒胡戏"。首先在宫廷贵族中流行，贵人们以乞寒为辞，大事表演，以为娱乐。《旧唐书·中宗本纪》记载："巳巳，御洛阳城南门楼，观泼寒胡戏。"唐慧琳和尚所著《一切经音义》四十一卷有细述："'苏莫遮'西域胡语也，正云飒磨遮。此戏本出西域龟兹国，至今犹有此曲，此国浑脱大面，拔头之类也。或作兽面，或象鬼神，假作种种的面具形状。或以泥水沾洒行人，或持绢索搭钩，提人为戏，每年七月初公行此戏七日乃停。土俗相传云：常以此法禳厌，驱趁罗刹恶鬼食啖人之灾也。""苏摩遮"或"泼寒胡戏"《陈书》、《旧唐书》、《新唐书》均认为出自康国，而佛典记载出自龟兹国，各记不一。但有一点是肯定的，它后来成为西域一出歌舞戏的剧目之一。

据历代学人考究这是一部从歌舞演进为歌舞戏转换期形态的胡戏。传人中原后，吸收其情节与乐舞部分为已所用，每岁以乞寒为辞，岁岁表演，以为娱悦，唐中宗"神龙元年(公元705年)十一月已丑亚，御洛阳南门楼，观泼寒胡戏。"[1]又"景龙三年(公元709年)十二月在醴泉坊观演此戏。"又睿宗，"景云二年十二月丁未，作泼寒胡戏。"[2]这些记载表明这部戏传人中原后，皇帝也以极大的兴趣前往观看，尽管有人上诉，但因以皇上为首的贵族层喜好，且早已流传盛行于民间，未能禁止，传至宋代时仍在表演，不过表演形式有所变更而已，它对后世戏剧过渡到成熟期也是有它积极作用的，这是后话。据王延德《使高昌记》中说此戏在隆冬表演泼露洒水是为"压阳气去病"。那么，慧琳和尚所记七月"公行此戏"可能是

① 《旧唐书》七，《新唐书》四
② 《新唐书》五

一种为了祈祷祭祀云雨来临去瘟祛暑的带有宗教神秘色彩的游戏，而这种戏嬉又具备了情节，以歌舞、乐、表演、旁白等诸多戏剧因素组合的歌舞戏。对唐之后的歌舞戏进一步发展渐趋形成有一定促进作用。

（3）钵头

据唐代有关资料来看"争走金车叱鞅牛，笑声惟是说千秋。两边角小羊门里，犹学容儿弄钵头。"张祜。[①]张祜是唐宪宗元和年间的诗人，善乐府，此诗描写了伶人排演弄戏准备献给皇上生日千秋节的。"拔头出西域。胡人为猛兽所噬，其子求兽杀之，为此舞以象之"。[②]

"钵头，昔有人，父为虎所伤，遂上山寻其父尸，山有八折，故曲八叠，戏者披发素衣，面作啼，盖遭丧事状也。"在唐书中记载的拔头（钵头）所演的是西域故事，采用的表演手段、形式均产生于西域部族的戏剧形制，生成也在西域，张祜诗描绘了排演情景。宪宗元年（公元806年），那么此剧传入中原应在此年之前，并在西域流传已久了。

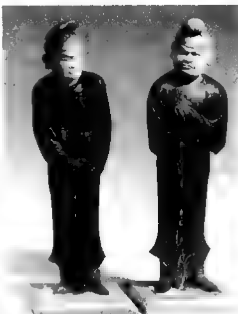
段氏的记述："山有八折，故曲八叠"即有八段唱辞，并着装，表情（面部与肢体）音乐伴奏，可见是真实的在演戏。对于《钵头》戏的出处，学界各持所是。文学史家刘大白先生认为："《魏书·西域传》有拔豆国，而隋唐二书不载此国。大约《拔头》、《钵头》和《拨拨头》出于译音的不同。而《唐书》所谓'出西域'就是指此戏从拔豆国传来，那么《拔头》传入中国，或许还在柘跋魏时，而更早于《代面》的产生，或许受《拔头》的影响。"而周贻白先生将汉代角抵戏《东海黄公》与北朝歌舞戏《钵头》进行比较研究："《钵头》似乎和《东海黄公》为一个故事的两个段节。《东海黄公》为具有情节的角抵戏，其结构是人虎相斗，而人被虎噬。"而《钵头》"其终场则亦为人虎相斗，不过相反地，虎为人杀。"这两出戏确有某种联系，戏中充满冲突性的戏剧情节，耐人寻味。王国维先生亦认为："如使'拔头'与'拔豆'为同音异译，而此戏出于拔豆国，或由龟兹等国而入中国，则其时自不应在隋唐以后，或北齐时已有此戏；而《兰陵王》、《踏摇娘》等戏，皆模仿而为之欤。"而北朝时中原与西域交往甚繁，历代君王尤喜西域乐舞，《北齐书·恩幸传》序云："西域丑胡龟兹杂伎封王者接武，开府者比肩。胡人乐工叨窃贵幸，今亦出焉。"足见北朝时期西域文化对中原的影响之甚。由于史记所限，应该还有类似于钵头，大面之类的戏剧，在西域和中原生成，然而，记载甚少。似于钵头之类的戏剧对中国戏剧逐趋成熟同样是有促进意义的。

（4）傀儡戏

傀儡戏又名傀儡子、魁儡子、窟儡子等，现今称木偶戏。傀儡戏在唐已十分流行。唐代史家杜佑在他的史著《通典》中描述了傀儡戏的概况："傀儡子，作偶人以

① 《容儿钵头诗》。
② 《旧唐书》。

戏,善歌舞,本丧家乐也。汉末始用之嘉会。北齐后主高纬尤所好!高丽之国亦有之。今闾市盛行焉。"简短数语概述了傀儡戏从"丧家乐"过度升华到庭堂盛宴聚会取乐;从单纯祭祀神怪乞安的模式转化为一种以表演冲突情节的故事为内容的戏剧模式。这是一个社会的进步,它开始以戏弄情节步入到王公贵族,如北齐后主(公元565~576年)高纬的殿堂以及普及盛行到唐时的闾市平民群体中。可见它本身具有的通俗性、娱乐性,以致使上下阶层民众均喜好之。


图12 唐代"参军戏"偶人

其时,长安一带演出的傀儡戏开始扮演人物、故事。"尉迟恭,突厥斗将"和"项羽与汉高祖鸿门宴"①等,使傀儡戏进入新阶段。唐梁煜所写的《咏木老人》诗:"刻木牵丝作老翁,鸡皮鹤发与真同"即是其时傀儡戏的真实写照。

傀儡戏在当时不仅盛行于上下,而且也在西域各地出现:如现今的新疆吐鲁番,是历史上西域一座极有文化意义的城郭,两汉时期,此地称姑师、车师前国。汉地节二年至三年(公元前68~67年)由郑吉率兵屯田。并设有"戊己校尉驻吐鲁番盆地管理屯田及其他军政事务。"此地居民已由游牧逐步转为定居农耕的"邑有城郭"。

唐初,即在这里建立了以汉人为主体的麴氏高昌王国,历时141年。这里曾一度是安西都护府驻地,中原人来此行商、屯戍、定居者居多,内地文化在这里形成浓厚氛围。表面的唐代文化遗存由于时代久远早已荡然无存,但从当地大量出土文物中展示出那时中原汉文化在当地表现的繁盛情景。

1975年,新疆博物馆在吐鲁番阿斯塔那206号墓出土了唐初张雄与其妻麴氏的墓葬。张雄,时为高昌王国麴文泰的左卫大将军,都管曹郎中,是个"纬武经文,职兼二柄"的人物,从他们的墓葬随葬品中清理出彩绘木俑和绢衣木俑70多件。另有木马残腿、木俑手脚二百件。经考证:这批木俑是"雕木为戏"的"傀儡戏的各种人物造型。"这些绢衣傀儡的形貌,男女老少各有差异,性格情态各有不同,明显地是装扮各种各样角色的,表情有一定故事内容的傀儡。"根据形象、服饰来考察,似乎这时表演内容已与盛唐时期的'弄参军'有一定联系。"这种参军

① 唐《封氏见闻录》。

戏是唐时兴起的一种戏剧形式，这出嘲弄后赵参军周延因贪污罢官入狱的讽刺故事剧在当时"每大会使俳优演于官吏之前，使之既欢娱取乐，又得到些悟化以律己行"。

戏中角色，一为参军，即剧中被戏弄者，另一个是苍鹘，即剧中的戏弄者。这二种角色即为后来的净（副净）、末（副末）行当。

处在古丝绸之路中道，当时的高昌王国，于中原盛唐时期的傀儡戏也已成为宫廷贵族们"嘉会"中的共享之物。从各具表情的人物形象、制作工艺、丝绢制衣、绘画等方面看，其时的西域高昌国的手工艺造作技艺已达到了相当精细奇巧的地步，是非常完整的中原汉文化在西域一带的再现，它体现了自初唐以来中央政权行联合统一和开放型政举所获得的成就。

同时，这种傀儡参军戏在唐都等文化市井已极其平民化，由于它造型及表演诙谐滑稽"姿为优笑，以取悦于闾里"，因而也吸引了官僚等上层人士参与戏场以博娱乐。既然在西域高昌国一带有如上戏剧文化氛围的社会基础，上下阶层民众中这种插科打诨、滑稽调笑且又简易的戏剧表演想必也是如内地般十分盛行，这种现象本身已具有了传播的内在性质。

所谓参军戏，是唐代除歌舞戏如《踏摇娘》这类民间戏弄之外又一类重要的戏剧形式。在《太平御览》卷五六九引《赵书》中记载："石勒参军周延，为馆陶令，断官绢数万匹，下狱，以人议，宥之。后每大会，使俳优著介帻、黄绢单衣。优问：'汝何官！在我辈中？'曰：'正坐取是，入汝辈中'，以为笑。"参军戏的记载在《乐府杂录》中另有出处，但起源于惩治戏弄赃官内容是相同的。参军戏是以诙谐笑谑为主，类似现代的相声，一人扮"参军"，一人扮"苍鹘"两角色，演的是对手戏。若似逗哏与捧哏的表演。这类表演模式对后世戏曲中的"插科打诨"有密切关系，唐代的参军戏已发展成为一类"科白兼歌舞的表演，唐代薛能的《女姬》诗："楼台重迭满天云，殷殷鸣鼍世上闻。此日杨花初似雪，女儿弦管弄参军。"说明当时的参军戏已有用弦管鼓乐伴奏了。李商隐《骄儿诗》中云："忽复学参军，按声唤苍鹘。"可见当时参军戏普及到孩童亦能模仿戏中人物对白与动作。

**6. 西域乐人**

唐及五代时期西域散乐人物的活动和作为，也是对音乐戏曲趋向成熟有较大的贡献的。其中如何满子，西域何国人，（何国，是"昭武九姓"在中亚阿姆、锡尔两河流域建立的诸国之一），由西域到中原历经多年研习，成为唐时艺坛著名音乐家，唐诗人元稹和白居易曾作诗赞誉他的作品和演唱表演才能，元稹的《何满子歌》这样描述："何满能歌能宛转，天宝年中世称罕。定西凝目 -声发，云停坐下何劳直，迢迢磬声远玲玲，一一贯珠匀款款。"白居易诗："世传满子是人名，临就刑时曲始成。一曲四调歌八叠，从头便是断肠声。"白诗以惋惜之情，悲伤之绪作诗怀忆这位西域艺人，但因何事引来杀身之祸不得而知，但他的遗作《何满子》歌曲，留给后人为教坊曲名、词牌名。

唐代著名音乐家裴神符，又名裴洛儿，是西域疏勒（喀什）人，入中原后始为太常乐工，后受聘为宫廷乐师。裴神符聪慧好学，会奏多种乐器，尤以弹奏琵琶而誉满长安，在多年的弹奏实践中经过反复试奏，由使用传统的木拨弹奏法改为以手指弹奏法，从而大大的提高了手指掌握的灵活性和音色的轻柔性，变化的细腻性，对后世琵琶演奏演技具有创新意义，对此史书上多有记载：《通典》中记载："旧弹琵琶，皆用木拨弹之。大唐贞观中，始有手弹之法，今所谓搊琵琶者是也。""五弦如琵琶而小，北国所出，旧以木拨弹。乐工裴神符即以手弹，太宗悦甚。后人曰为搊琵琶。"[①]自此始，裴氏又被誉为"搊弹家"，后被聘为宫廷乐师。"《胜蛮奴》、《火凤》、《倾杯乐》贞观中裴神符作此曲，声度清美，太宗深悦之，盛行于时。"[②]其中的"火凤"在中原地区广泛传播，在流传中不断改进组合后改编为"直火凤"和"急火凤"入法部曲和胡部曲。裴神符是西域音乐家，是在中原传播西域音乐文化的代表人物之一，裴氏对乐器演奏的改革和所创乐曲为后来的戏曲艺术所吸收。在隋唐五代时期还有许多西域音声人进入中原后所携西域文化与中原文化相融，博得长安各阶层的赞誉，这之中有唐时的西域安国人安叱奴，世为"昭武九姓"之族，擅长西域舞伎，深受高祖赏识，被授予散骑侍郎之职（武德元年）。另一位西域安国人安万善为筚篥名师。入关后长居姑臧（武威），其乐美妙多姿驰名长安。安氏吹奏的筚篥是"剪削干芦插寒竹，九孔漏声五音足"的九孔竹管。对他的高超演技，诗人李欣在《听安万善吹筚篥歌》诗中赞曰："南山截竹为筚篥，此乐本自龟兹出。流传汉地曲传奇，凉州胡儿为我吹……枯桑老柏寒飕飕，九雏鸣凤乱啾啾。龙吟虎啸一时发，万籁百泉相与秋。忽然更作渔阳掺，黄云萧条白日暗。变调如闻杨柳春，上林繁花照眼新。"其余还有西域于阗人筚篥师尉迟青，代宗时居长安乐坊，德宗朝官至将军。善吹筚篥，时人称其冠绝古今。段安节所著《乐府杂录》中有名冠幽州的筚篥能手王麻奴持傲与尉迟青竞技的记载：王麻奴与尉迟青奏同一首曲，王麻奴奏毕已是汗流浃背。待尉迟青吹奏，轻松自如，音韵殊俗，于是麻奴拜服，恳请为师。与其同族的晚辈尉迟璋通音律，尤善吹笙管，文宗太和年间活跃于长安。其名骏史载不一。《乐府杂录》记作尉迟章，《旧唐书》记作尉迟璋，《新唐书》中则记作："乐工尉迟璋左能啭喉为新声，京师屠沽效呼为拍弹。"《旧唐书》卷一百七十三《陈夷行传》记："开成二年有仙韶院乐官尉迟璋，授王府率，后转光州长史。"尽管记载不一，而西域乐人尉迟璋及其族袂在中原以其艺术才干博得当朝王族欢心，并授以官职。在其数十载的行乐生涯中必然为中西音乐的融合做出一定奉献。西域康国人乐师康洽，后迁徙凉州，寓居建业、长安。康洽乐伎娴熟，受宫廷贵族青睐，常出入豪门世家；且尤好学，学识渊博文人雅士常与其为友。诗人李欣在其诗作《送康洽入京进乐府歌》中写道："识子十年何不遇，只

① 《新唐书》
② 《唐音揆签》卷十四。

爱欢游两京路。朝吟左氏娇女篇，夜诵相如美人赋。长安风物旧相依，子苑葡萄花满枝。"李瑞曾以《赠康洽》诗相赠："黄须康生酒泉客，平生出人王候宅，今朝醉卧又明朝，忽忆故乡头已白。迩来七十遂无机，空是咸阳一布衣。"可以说是对他一生的总结写照。另如唐时名乐师曹国人曹善才、曹纲父子均以善弹琵琶著名于世，在长安教坊施展才华，门庭显赫，代相传习，白居易在其《听曹纲琵琶兼示重莲》诗中写道："拨拨弦弦意不同，胡啼番语两玲珑。谁能截得曹纲手，插向重莲衣袖中。"金莲何人？乃同时代唐舞蹈大师，白诗意欲二人绝技集于一身，弦外之语在赞纲。西域康国人琵琶师康昆仑，唐德宗贞元年间于京师弹奏琵琶，号称"长安第一手"。后曾拜琵琶大师善本和尚为师潜心学艺深造，终功成名就成为当时名贯一时的琵琶大师。此即中西乐人取长补短之举，为盛唐的乐舞和歌舞戏发展增砖添瓦。还有一位来自西域安息州人，唐末教坊著名滑稽戏演员安辔新，成长于长安，熟知汉文化，演艺以幽默著称，安氏既然是滑稽优伶，唐时的参军戏、歌舞戏均是其常出戏目。安氏得唐宫廷赏识，胆识过人，以其滑稽幽默讥讽权贵，在贵族权势层中深得青睐等等。这些西域人关长居中原的音声人为中原与西域乐舞散乐的交融做出了毕生贡献，特别如裴神府对琵琶弹奏在演技上的改革，意义是重大的，可谓是一个文化的进步，对后世音乐与戏曲的作用意义是深刻的。



# 第五章　宋元时期

唐之后的五代十国使我国又进入了藩王封建政权割据，各自称尊的混乱时期。这种局面相继五十余年，使得民生凋敝、家舍不安，这无疑使经济发展凝滞不前。由于藩王军征不断，使得大量的文化传承得到阻碍，甚至消亡。中原地区先后被梁、唐、晋、周等王廷所据，同时又并存十余地方封建藩镇政权。中原政权的频频更替也影响了西域各地，此时中亚也同时并存着喀喇汗王朝、高昌、于阗三个地方政权。尽管如此，西域的三个地方政权仍与中原各王廷保持着隶属关系，如："晋天福三年(公元938年)，于阗国王李圣天遣使者马继荣来贡……晋遣供奉官张匡邺假三鸿胪卿，彰武军节度判官高居诲为制官，册圣天为大宝于阗国王。"[①]"天福七年十二月丙子，于阗使都督刘再升以来。"[②]到后周时期，"周太祖广顺元年(公元951年)二月，西州回鹘遣都督来朝贡……"[③]以上记载只举例一二，却也说明五代十国时期尽管中原朝政纷乱，但西域各地仍时岁朝贡，并没有割断与中原政权政治、经济、文化各方面的联系，中原与西域贵族上层和民间百姓各界仍然各行其事，商贸庙会照常举行：比如后唐的庄宗李存勖颇知音律，善唱小曲，常与一班俳优戏弄，并取艺名为"李天下"。《五代史记》七二记他："有宫婢二千，乐官千人。"常"杂于涂粉优杂之间，时为诸优扑挟掴搭。"曾有记述说他"优孟衣冠"装扮刘山人表演故事戏谑皇后的趣事。"李天下"在旧日的戏剧界是大家较为熟知的人物，甚至也有人认为戏剧中的"小丑"角色便是"李天下"。

后周大将赵匡胤夺取政权自立为君。随后逐一并吞小国，再次一统中原，定都开封。宋朝建立后，加强了对西域各地的联系，册封于阗王，派使到高昌、北庭

① 《新五代史·四夷附录三》。
② 《新五代史·晋出帝本纪》。
③ 《册府元龟·卷九七二 外臣部·朝贡·五》。

一带巡视联络，而于阗王还和敦煌归义军节度使曹氏联姻。而中原朝廷通过曹氏与于阗李氏的联姻进一步加强了与丝绸之路南道政治、经济、文化各方面的联系。据《宋史·高昌传》记载"建隆三年(公元962年)四月，西州回鹘阿都督等四十二人，以方物来贡。"又三年"乾德三年(公元965年)十一月，西州回鹘可汗遣僧法渊，献佛牙、玻璃器、琥珀盏。"表明了高昌王廷与宋朝不仅在政治经济领域里密切交往，而且在文化领域中也以奉献佛物为契机，进行西州地区与中原佛教文化之间的交往。当时佛教在高昌国内上下极为盛行，且尤为尊重。派遣法渊僧与中原为使，也代表着一定的政权含意。

## 第一节　文化联系

### 1. 王延德使北庭

宋太宗六年五月(公元980年)，"太宗遣供奉官王延德，殿前承旨，白勋使高昌"①当王、白二使到达高昌时受到留守王城的阿多裕悦的热情欢迎，当时高昌师子王正在北庭(现吉木萨尔)，师子王邀请王延德至北庭，受到王及王廷贵族各层的热烈宾迎。"乃见王及王子侍者，皆东向拜受赐。旁有持磬者击以节拜，王闻磬乃拜，既而王之儿女亲属皆出，罗拜受赐，遂张乐宴饮，为优戏。又连日与王延德泛舟游佛寺。"②这里记述了王延德一行来到北庭受到高昌师子王及亲属们的礼仪款待，并"张乐宴饮，为优戏"。这里的"优戏"亦表明当时在西域车师前后国域内便有"优戏"存在，而这些戏文化的表现又以政治、经济、文化作为基础的。下面且看："高昌犹用开元七年历(唐玄宗时)，以三月九日为寒食，二社，冬至亦然。佛寺多唐时所建，额及经藏亦唐所赐。"③这里表明了一段历史文化传承的现象，前已提及过，自汉宣帝神爵二年(公元前60年)，郑吉破车师置都护府始，车师后国(吉木萨尔一带)便在都护府统辖之下。到了汉元帝时，使屯田于伊吾一线；到了魏晋南北朝时期，伊吾、高昌等地都能栽桑养蚕，并以牛耕地。此时佛教已在西域盛行，曾有高昌僧人，沙门释法众、释智林、释法绪等到河西及内地传扬佛法。隋时高昌王受封"拜左光禄大夫，车师太守，封弁国公。"唐时于长安二年(公元702年)于现吉木萨尔正式设北庭都护府，唐朝派都护及以下各职，驻军、徙民行军屯、民屯，宋史记述的"高昌犹用开元七年历"便是以唐设都护府后所沿袭下来的中原文化习俗。而"佛寺多唐时所建，额及经藏亦唐所赐"一语也说明了佛教文化东渐到唐时达到了一个兴盛时期，随着北庭大都护府的建置设立之后，佛教文化在中原数百年，经与华夏文化整合，以新的面貌又倒流西渐至北庭西域各地，从

①③《宋史·高昌传》。
②《王延德高昌行记》。

而深深的影响着西域各地边民王族的内心精神世界，而佛教所行各种教仪仪式和佛节活动便集中体现在“行像”、庙会等活动中。而庙会活动中的各种散乐、优戏又是宣扬佛义的最好载体。由上文记述：“又连日与王延德泛舟游佛寺。”可见当时北庭一带寺院众多，而各寺所行庙会更为频繁，作为宣扬佛义的散乐、优戏活动也由此略见一斑。“又明年，延德与其使，凡百余人，复循旧路而还，于是至京师。”[①]王延德返回中原时，高昌王又派使偕各界随员百余人到汴梁（开封），这百余人到京城驻留期间，到各市井观赏说唱、小曲子、诸宫调、杂艺、各种傀儡戏、影戏、参军戏等等杂剧表演。这些戏曲性表演对高昌各界来宾不无影响，其中也不乏优伶人士，他们返回之后也会把所看到听到的中原戏曲文化表演形式带回西州，这种来访本意便包容着各种文化的相互交往，这使北庭一带戏剧表演形式多样化直接受益。



图 13　甘肃安息锁阳城遗址

2. 文化交往

天山以南、丝绸之路中道要镇龟兹附国自宋真宗咸平四年（公元 1001 年）到哲宗绍圣三年历时近百年之间，龟兹各代王庭贵族曾先后与北宋中原四帝朝廷紧密联系，派使十数起，可见龟兹附国王庭朝野上下对中原宋朝统一政权的依附心理和华夏一统的思想意识。政治使团所包容的成员也是各层各界的，其中也不乏倡优人士。如“五代后晋时……又继以龟兹部霓裳法曲。”[②]又如：“开平四年（公元 910 年）八月丙子，宴文武从官军使已下，设龟兹乐，赐物有差。”[③]可见西域龟兹乐自西汉至魏晋南北朝到隋唐，首先在中原宫廷贵族层中达到高峰，到五代时仍倍受青睐，这表明了中原朝野上下对西域民族文化的尊重和喜爱。

“于阗贵人萨术都到了全城（沙州 即 敦煌）一百二十一寺，施送五百二十升油，作为全城所有佛寺之用。”[④]这段难得的记载表述了于阗国贵族沿丝绸之路南道至敦煌为佛寺布施的情景，可见于阗早已是佛国。作为东亚中亚交接处的敦煌，历来就是东西方文化的转运点，这些类似的佛事布施活动，各寺庙聚会以布谢贺，而各种散乐、杂剧、舞艺表演是少不了的，这无疑又是一较大的民间文化交往活动，为中原杂剧、说唱等西渐提供了可能。

① 《宋史·高昌传》。
② 《新五代史·卷五五·崔棁传》。
③ 《旧五代史·卷五·梁太祖纪·五》。
④ 1980 年第三期，敦煌乐舞资料的历史背景。

据史载东罗马帝国于公元1070～1091年间仍三次派使文化商队经丝绸之路，到达北宋都城汴京(今开封)。其时阿拉伯人往来更为频繁，北宋朝廷特许西来商旅沿途贩卖，并减半商税。其时音乐文化交流也与政治、经济的交往同步，西来的乐舞与戏剧文化对丝绸之路一带直至汴梁京城均有一定影响。

## 第二节　市井文化

### 1. 宋“杂剧”

北宋一统中国直到宋太宗赵光义时期，政局才逐渐平稳。赵光义通晓音律，曾亲制大小曲、依唐旧谱，翻旧曲为新声，计三百九十，如《倾木不乐》、《剑器》等。关于“杂剧”之名，史书上曾有些不同的记载《新五代史·伶官传》：“庄宗……常身与俳优杂戏于廷。”又见《宋史·乐志》据清乾隆殿版《宋史》记：“真宗不喜郑声而或为杂剧词，未尝宣布于外。”依据唐、五代北宋称呼的“杂剧”、“杂戏”与汉时的“百戏”、“散乐”名异实同，宋时的“杂剧”又叫“打杂剧”是插入百戏中具有滑稽诙谐，有故事情节，且又载歌载舞，又间杂艺包含形式“多而且杂”，依此叫做“杂剧”。关于杂剧之名最早见于晚唐李德裕所书《论故循州司马杜元颖追赠》文中：“……蛮共掠九千人。成都郭下，成都、华阳两县，只有八十人。其中一人是子女锦锦、杂剧丈夫两人、医眼太秦僧一人，余并是寻常百姓，并非巧工。”文中“杂剧丈夫”是指杂剧男伶。依此可见唐末，四川成都一带已有杂剧演出。两宋时杂剧已甚流行。曾慥《类说》卷十五“御宴值雨”条曾纪录宋开宗帝赵匡胤曾常于宫中观赏杂剧演出。现存宋笔录如《东京梦华录》、《都城记胜》、《繁胜录》、《梦梁录》、《武林旧事》等均记载有宋代杂剧之剧目、脚色名伶、演出规模、掌故轶事等实录。足见其时杂剧普及之甚。这个时期的“杂剧”有时又指“参军戏”，是沿着参军戏的路子发展而来，表演形式有道白加歌舞，以诙谐嘲笑讽刺的题材为主，并且已不限于“参军”、“苍鹘”仅二个角色了，出场人物可以根据故事情节需要增减，同时对剧情有助的物件也可以随演员携带上场，这便是道具，也叫“砌末”。

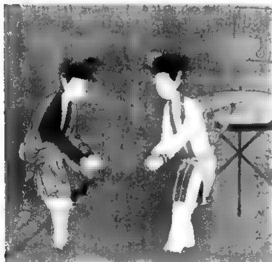


图14　宋杂剧图

南宋时期对"杂剧"中的角色、内容、程序、风格上已有了较为严格的规范，在各种类型的艺伎中可谓是佼佼者："散乐、传学教坊十三部，唯以杂剧为正色。""杂剧中，末泥为长，有四人或五人为一场，先做寻常熟事一段，名曰艳段；次做正杂剧，通名为两段。末泥色主张引戏，色分副，副净色发乔，副末色打浑，又或添一人装孤。其吹曲破断送者，谓之把色。大抵全以故事世务为滑稽，本是鉴戒，或隐为谏诤也，故从便跣露，谓之无过虫。"①上文对杂剧表演程式、故事结构、戏中角色、故事类型作了详尽描述。这里，所谓"艳段"《乐府诗集》曰："大曲有艳，艳在曲之前。""艳"即大曲之序曲，亦即正杂剧开场的一段幕前表演。以招徕观众，稳定戏场情绪，而杂扮则是在正杂剧之后的一段说笑或滑稽幽默表演。宋耐得翁《都城杂记》中对杂扮有详细描述："杂扮或名杂旺，又名纽元子，又名杂和，乃杂剧之散段。……多是借装为山东、河北村人以资笑。今之打和鼓、捻捎子、散耍皆是也"。

唐参军戏仅有"参军"与"苍鹘"二角色。至宋杂剧已发展为五种角色，"末泥"是主演兼导演，引戏扮旦角，即女角色，"旦"又是宋时对妇女的别称。副净做滑稽相，副末则逗哏取笑，装孤扮官员角色。这些角色即发展为后世的生、旦、净、丑四大行当。从这些记载中可看出宋杂剧是沿着参军戏的模式发展变革出的新的表演形式，表现手段更为丰富，它的逐渐形成为戏曲表演行当体系奠定了基础，它所划分的行当模式一直延续至今，成为华夏民族戏曲艺术中极富民族特色的主要因素。

这个时期由甲班艺人们献艺于勾栏或看棚，所演杂剧节目仍然属于百戏的范围。但民间艺人们没有受内廷参军戏表演形式的局限，而与各种综合表演因素为一体，沿着表演故事这一主线，沿续发展下来，这是戏剧发展过渡期，且看宋孟元老《东京梦华录》中元条记："构肆乐人，自过七夕，便般《目连救母》杂剧，直至十五日止，观者增倍。"这里明白的记述了这是一个以故事情节为中心的杂剧，《目连救母》的故事前已叙述过，是一出源于西域的佛教故事剧，流传于中原数百年间，其故事情节宣扬了佛教教义外，还宣扬伦理孝悌，深受民间百姓乐见，对人们行为规范有一种默化的制约。到了宋时，从内容到表演形式都有了大的改变，又作为杂剧形式在民间出现。至此，戏曲演变为较完整的形式。在中原，北杂剧和南戏在瓦舍勾栏戏台上进行表演，使我国戏曲艺术进入了一个新的历史时期，而这个时期又是中华民族历史上政治动荡，民族矛盾十分尖锐而又错综复杂的时代。宋杂剧和各种技艺南北分流，之后，北杂剧和南戏分别在南北方渐始形成，均在市井表演实践中有了大的丰富提高，奠定了戏曲艺术的基本特征、规律。

"杂剧"之说，唐为"传奇"；宋为"戏文"；金为"院本"。"杂剧"合而为一，元分"院本"为一；"杂剧"为一。②从这段明时的记录中可以看出杂剧有其历史源渊，又

①《都胜纪胜·瓦舍众伎》

②明·朱权《太和正音谱·词林须知》

据元时的夏庭芝《青楼集志》中记："'院本'始作，凡五人……又谓之'五花爨弄'。""……杂剧则有旦、末。"这段记叙说明在金院本中已有了正旦与正末为主演的角色体制。

宋杂剧的剧目繁多，据南宋周密《武林旧事》记载，约有三百余种，其中部分是表现现实内容，紧密配合社会现实，敢于指谪时弊的剧目。洪迈在《夷坚志》丁集中略有记载："……然亦能因戏语而箴讽时政，有合于古矇诵工谏议，世目为杂剧是也。"这类讥讽时政，揭露权贵人物丑行的剧目承继了唐代参军戏的传统模式，表现诙谐笑谑嘲弄的故事，容量小，多为一场的独幕剧。如北宋末年流行于市的《三十六髻》便是这类戏目：戏开场后，由三四伶人扮婢女上场，第一个婢女自称是"蔡太师家的"，将髻梳于额头，叫做"朝天髻"，因蔡京每日与皇上见面；第二个婢女自称是"郑太宰家的"，把髻偏于一边，因太宰懒理政务因而梳"懒梳髻"；第三个婢女自称"童大王家的"，满头梳小发髻，为"三十六髻"婢女自嘲：童大王正在用兵，擅长此髻，俗有"三十六计走为上策"之语，这出剧用"髻"谐"计"的音，讽刺上将军童贯于阵前善逃的丑恶面目。表现出古时这类剧目的现实主义斗争传统。

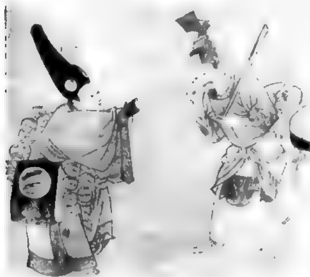


图 15　宋杂剧图

两宋时期，尽管京城东移，政治、经济、文化的中心东出长安，但三秦之地的歌舞百戏依然活跃。

在北宋建朝后的一百六七十年间，赵宋王朝处在安宁平和时期。三秦之地土地肥腴，物产丰富，经济平稳发展。黎民百姓安居乐业，闲暇时舞弄乐舞百戏，以博一乐。

宋真宗咸平元年，大荔县桥渡、安武二村修建关帝庙，正月、二月间望日赛神，社鼓喧阗，人烟辐辏。之后，真宗又于大中祥符二年，韩建法庙，清明会有八社，倡优歌舞错落有致。可见，宋王朝统治阶层尤重视祀神敬祖。宋高宗绍兴十三年礼部修订乡饮仪制。商洛各地每岁行乡饮，各地官府招待贤能，席末演戏。所上戏目如王魁鼓舞等，所用乐器如：龟板、编钟、编磬、琴、瑟、箫、笛、笙等八音乐器俱全。官府设有舞生，州为一百二十八人，以儒童充之。

从汉中勉县出土的北宋墓葬中的铜镜和两块砖雕上,铜镜背面,雕有神楼和供器,两侧八人;左右侧各四人,各自作说唱表演,中下立一人,头顶供盘,可见在做场祭神。两块砖雕,一块为演剧图,一块为奏乐图,这些文物是当时陕南宋杂剧演出的真实写照。

戏楼戏台是戏曲演出的场所,北宋年间在三秦之地即已出现了各种形制的演戏楼台。北宋政合八年,大荔县修建的东岳岱祠乐楼,造型别致,至今仍保存完好;宋仁宗庆历元年(公元1041年)大荔文庙修建了露台;之后,自1264~1280年间韩城县兴建三圣庙戏楼,岐山县修建周公庙戏楼。均与寺庙主殿南北相对,既娱神又娱人,足见北宋年间乐舞与杂剧在以长安为中心的三秦之地承继发展的情景。由此为大明时期的传奇奠定了基础。

沿丝绸之路西去,过宝鸡即入陇上。北宋时,宋朝与西夏于边境地带设立榷场,行商贸交易,"商贩如织"。夏与辽、金的贸易也在边境设场交易,这些交易场地也是杂剧、说唱等艺人云集之地,由此使得各类文化汇聚从而为文化的交流提供了相识交往的平台。

出土于天水北道区伯阳乡南集村宋雍熙年间墓葬中的六块画像砖,分别描绘着男伎女伎奏乐表演歌舞的情景。清水县刘家沟村宋墓出土的两块砖雕,一块雕有一女伎动态舞姿,两侧有垂幕斜挂,可见当时表演在楼台之上,有幕可开闭。另一块雕有一女伎扮成贫妇,一手持节棍,一手提包袱,面部表情凄苦。显然在表演一折故事情节。这些文物即是当时陇东歌舞趋向杂剧发展的见证。

由中原、河西走廊、西域乐舞长期相互影响融合而成的"西凉乐",传至宋金,仍在各朝宫廷和民间流传。宋时人称"西凉乐"为"天上乐"。[1]至元,"西凉乐"仍然流行,元人朱德润在《和赵季文·筚篥吟》中有:"金花玉管苍凤头,当初咿呀和梁州"之句。

靖康之变,由金人辖治秦岭以北地区,金廷贵族层亦是倡优承奉,歌舞堂前,由此促使了三秦各地的民间乐舞杂戏的承继和发展。

戏剧的形成绝非一朝一代几人、数人可为,自先秦宫廷六代之乐以来,到了唐时的《踏谣娘》且歌且舞,参军戏诙谐滑稽,直至两宋民间以故事情节为主的杂剧表演,兼以说唱伴奏、杂艺、武术,戏曲已走上了一个日趋完形的阶段。

2. 瓦子与勾栏

自北宋始,中原一带有一个半世纪多政局稳定,百姓未受兵戈之扰,经济稳定发展,人口增多,京城以及较大市镇商贸繁华,人口在十万以上的城镇发展至四十余,京都汴梁居民有百万之众,成为全国商贸中心,是天下富商巨贾云集之地。人民安居乐业,处处呈现一派繁荣景象。在诸如孟元老的《东京梦华录》,西湖老人的《繁胜录》,灌圃耐得翁的《都城胜记》等著述中详有记载,还有付诸于视觉

① 宋叶廷圭《三十国春秋》。

直观的张择端的名画《清明上河图》更是对当时百肆陈杂、货物山积、车船络绎不绝的繁荣景象实景生动真实的写照。随着社会安定，经济繁荣，人民安居乐业，社会各阶层对文化生活的需求日益增强，各都市夜市交易已十分活跃。在这样的时代背景下瓦舍和勾栏如雨后春笋般滋生。这些供伶人们表演杂剧、诸宫调、杂艺的场所俗称："瓦子"、"勾栏"。又称为"瓦市"、"瓦肆"、"瓦舍"。是宋代大型娱乐场所集中之地。北宋汴京瓦舍很多，据《东京梦华录》等记载：瓦舍遍布东、西、南、北四城，有名目可考的有桑家瓦子、中瓦、里瓦、朱家瓦子、州北瓦子等。孟元老的《东京梦华录》卷二记述："街南桑家瓦子，近北则中瓦，次里瓦。其中大、小勾栏五十余座，内中瓦子莲花棚、牡丹棚、里瓦子夜叉棚、象棚最大，可容数千人……"在瓦舍里表演项目繁多有：说书、说唱、杂剧、傀儡戏、影戏、参军戏、诸宫调、说笑话、相扑、杂耍等。还有"货药、卖卦、喝故衣、探搏、饮食、剃剪、纸画、令曲之类。终日至此不觉抵暮。"观众兴致很高"不以风雨寒暑，诸棚看人日日如是。"到南宋时，尽管国土沦丧，南宋朝廷偏安一隅，也有诸多瓦肆供市民商贾娱乐，如南瓦、中瓦、大瓦、北瓦、浦桥瓦等等。《梦粱录》中有记："城内、外合计有十二处"其中仅北瓦一处就有勾栏十三座。时有一诗说："山外青山楼外楼，西湖歌舞几时休。暖风吹得游人醉，直把杭州作汴州。"即是对南宋"瓦子"兴盛的写照。

勾栏，又称勾阑、构栏，是百戏杂剧演出场所。勾栏即是栏杆，"因其所刻花纹皆互相勾连，故人称勾栏。"①勾栏中均建有戏台、戏房、神楼、腰棚等，因而多以"棚"为名，大者可容千余人。戏场和戏台、戏楼即在此时形成，在戏场戏台或戏楼上演戏自此形成演出模式，传于后世，至今不衰。在构栏中表演的项目如：嘌唱、唱赚、鼓子词、诸宫调、傀儡戏、影戏、杂剧等。可谓百戏陈杂。

在勾栏中表演的艺人大多为专职伶人，戏班自此形成，之中名伶均各自有艺名，如俏枝儿、浑白眼、小掉刀等。此俗传于后世梨园中，至今不衰。地位较低的民间艺人则无资格人勾栏演出，只能走游乡村、庙会、祭祀场所卖艺求生，被称为"路岐人"或"路岐"。苏轼曾赋诗描叙："俯仰东西隔数州，老于岐路岂伶优。"他们所到之处选地卖艺叫"作场"或"做场"，有些较为固定的演出场地设有布棚，周围以布或苇席围一圈，中间或置板凳供人坐赏，献艺者一曲终了，向看客收费，俗叫"打零钱"。当时的"岐路人"据《武林旧事·乾淳教坊乐部》所记，一班艺人多则八人，少则五人，称为"甲"，一甲就是一班，班与班之间亦可互相搭当，这种组织形式与后来的草台班社有着源头的源渊关系。

宋代瓦舍、勾栏的出现是社会文化进步的表现，使得民间文学得到长足发展，也使剧本编写趋向成熟。为戏曲艺术发展提供了培育的摇篮，自此，戏剧艺术有了固定演出场所和专业戏班，同时也为一个时代、为后世培育了一代代观众群体，戏曲艺术从此开始了更新的一页。自此构成了一种观赏模式：戏场、演员、观

---

① 周贻白：《中国戏曲发展史纲》

众，三者缺一不可。毕竟，戏曲是演人的，是演给人看的，没有观众戏曲也将不复存在。宋时的瓦舍、勾栏出世是宋代市民文化崛起的先河，它同时使得宋词在歌楼酒肆中大量涌现，市民文化与瓦肆文化相融极大地促进了宋词的繁荣，同时也满足了歌乐对乐词的需求，二者相互促进，它使得中国音乐进入以民间音乐发展为主体的时代。固定演出场所为戏曲艺术提供了新的发展平台。

3. 南戏

南戏也叫"戏文"，是南曲戏文的简称。南戏形成为完整的套路，应在宋光宗时期（公元1190～1194年），地点是在永嘉（温州）又称"永嘉杂剧"或"温州杂剧"。是在南方民间歌舞小戏为基础、吸收宋杂剧等的音乐形式，渐趋于成熟。明徐渭《南词叙录》中曰："永嘉杂剧兴，则又即村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农市女，顺口可歌而已。""其曲，则宋人词而益以里巷歌谣，不成宫调，故士大夫罕有留意者。"元末明初人叶子奇在《草木子·杂俎篇》中写道："俳优戏文始于《王魁》永嘉人作之。"又见明徐渭在《南词叙录》中写道："南戏始于宋光宗朝，永嘉人所作《赵贞女》、《王魁》二种实首之。"这里明确的记叙了南戏产生的确切地点、时间、剧目，已经渐变为完整的戏剧形式，创作演出了《赵贞女》、《王魁》这样有代表性的剧目。南戏在表演程式中灵活自由，由一人独唱、两人对唱或数人合唱等程式，结构格式长短自如，充溢着浓厚的民间戏曲色彩，在这个非常时期北方杂剧和南戏在各自不同的历史背景条件中渐起兴盛了。

4. 诸宫调

宋时的说唱表演形式样式极多，如说话、说经、弹唱因缘、鼓子词、诸宫调、道情、渔鼓、叫果子等。其中诸宫调是宋元杂剧产生的重要基础，是那个时代流行甚广的有说有唱、以唱为主的唱讲文学，唱讲文学和戏曲历来有着密切血缘关系。这种说唱形式，由不同宫调曲牌连接起来，联成一套，再把若干套数连在一起叙述故事进行演唱。它的音乐特点是宫调的多样性和富于变化，以利于说唱长短不同的故事，表现复杂的社会生活。所谓"宫调"，是由隋唐时用于饮宴的燕乐所定的古代音乐调名的总称。后世的元杂剧承继了诸宫调使用北曲音乐为主线的传统，他们属于相同的音乐体系。

诸宫调产生于北宋时期，王灼的《碧鸡漫志》记载："熙、丰、元祐年间……，泽州孔三传者，首创诸宫调。古传，士大夫皆能颂之。"关于诸宫调的讲唱表演程式，在《水浒全传》五十一回中有生动描写："现在勾栏里说唱诸般品调（即诸宫调），……赚得那人山人海价看……锣声响处，那白秀英早上戏台，参拜四方，拈起锣棒，如撒豆般点动，拍下一声界方，念了四句七言诗，便说道：'今日秀英招牌上明写着这场话本，是一段风流蕴籍的格范，唤做《豫章城双渐赶苏卿》。说了，开话又唱，唱了又说，合棚价众人喝彩不绝……但见……腔依古调，音出天然，高低紧慢按宫商，轻重疾徐依格范。笛吹紫竹篇篇锦，板拍红牙字字新。"《水浒全传》出自元末明初，时人亲眼目睹唱讲表演，应为实景，并非空想。这段文字把诸宫调

表演的特点、程式、做工、伴乐、戏场气氛记述的十分清楚，可以见出，它是由说唱者自击锣板以击节，场侧有丝竹乐伴奏，因而明清时人又称诸宫调为“掐弹词”。

诸宫调篇幅浩长，结构精细，是在变文、曲子说唱类形式的基础上发展而成。由散文、韵文交错组成，以韵文为主，演唱时，一人伴乐，一人演唱，乐曲由若干不同宫调套数连缀。

诸宫调作品大多遗失，存有的如无名氏的《刘智远诸宫调》（残本），约成书于宋末金初，清光绪年间（约公元1901～1907年）由俄国柯智洛夫探险队在河西张掖地区黑水城遗址发掘而得。可知，诸宫调早在宋金时期已于丝绸之路河西一带流传已久。诸宫调元王伯成的《天宝遗事诸宫调》（残本）。金董解元的《西厢记诸宫调》全本保存完好，《西厢记诸宫调》是依据唐代元缜《莺莺传》改编而成，董氏一改原作“始乱终弃”、“女人祸水”的庸俗偏见，大胆的歌颂了崔张为爱情婚姻自主与封建礼教进行抗争的倾向。他用十四个宫调的一百九十三套曲子谱写故事。使作品情节曲折，语言生动，形象鲜明。这部《西厢记诸宫调》传于后人，为至今仍常上演的王实甫的戏曲全本《西厢记》做了铺垫作用。

5 商贸交往

正当北方杂剧和南戏趋向成熟的漫长时期，西域各地与内地的经济往来依然呈繁盛态势。高昌、龟兹、于阗等地每三年派使到内地“互市”，有些回鹘商人远到山东、河北或散行于陕西诸路进行贸易，《辽史·卷三七·地理志·一》记：“（上京）南之东回鹘营，回鹘商贩留居上京，置营居之。”又赵珙：《蒙鞑备录》记：“回鹘有田姓者饶于财，商贩巨万，往来于山东、河北。”又见：“斯居鄯州，西有临谷城通青海，高昌诸国商人，皆趋鄯州贸卖，以故富强。”[①]这些西域回鹘人频频皆趋内地行商，不仅促进了两地的商贸经济，同时也会把内地汉民诸多民俗文化以及杂剧形式带回西域，这种到内地行商的文化习俗一直沿续到现在，而且遍布内地各大中小城市。

从新疆叶城出土的钱币“天禧通宝”等文物中可以看出，宋时西域与内地的商贸是频繁的：“天禧通宝，圆径2.3厘米，重3.9克，楷书环读。宋真宗天禧年间所铸。”“元符通宝折二钱。圆径3厘米，重6.6克。篆书环读。”“崇宁重宝折二钱。圆径3.4厘米，重3.3克。楷书，上下左右对读。宋徽宗崇宁三年所铸。”[②]这些宋代历朝的钱币出土，表明当时商贸交易已深入丝绸之路南道腹地。

宋时，官市现象“商贩如织”、民间私市也是“日夕公行”，官市商贸成交额达八万贯之多，还不计民间贸易额在内。宋臣王韶对神宗说：“于本路置市易司，借官钱为本，稍笼商贾之利，即一岁之人，亦不下一二千万贯。”[③]可见，其时商贸繁

① 《宋史·卷四九二·吐蕃传》
② 黄文弼：《塔里木盆地考古记》、
③ 《宋史·卷一八四·食货志·下》

荣景象之盛。由此各地互市也为杂戏甲班谋得了寻求生计，献技卖艺的去处。为此，各市井、城镇商贸繁荣之地，便出现了诸如瓦舍，勾栏之类供商贾们游娱观赏之处，从而使得各种说唱、杂艺、杂戏形式在这些场所施展才艺，使得各表演形式更趋完善。可以说：商贾贸易文化促进了杂戏形式的发展繁荣，而杂戏等诸艺又是商贸经济繁盛的表征，他们互为载体，以商贸经济为基础，促进了中原各地与西域各地的经济、文化交流，使得已成形的杂戏艺术随着戏剧甲班们寻求生计而逐渐西渐成为其文化基础的可能。

## 第三节　文人与戏曲

**1. 元代的屯田**

13 世纪初，蒙古索儿只斤部族铁木真经过数十年的征战，统一了蒙古草原其他各部，于公元 1206 年建国，五年后，先后逐一统一了天山南北，《元史·卷一·太祖记》记："太祖十八年(公元 1223 年)夏避暑八鲁弯川。皇子术赤，察合台及八剌之兵来会，遂定西域诸城，置达鲁花赤监治之。"自此西域各地归属蒙古朝管辖。至公元 1271 年忽必烈定国号为元，元朝于公元 1279 年灭南宋，自此元一统中国。为加强对西域各地的管辖，为保西域与内地元朝中央集权的长治久安，为西域各地的经济发展，元中央政权又于公元 1295 年设置了西域卫亲军都指挥司一揽军政事务，又于公元 1299 年设北庭元帅府，同时还在和阗、别失八里、高昌、阿利麻里(伊犁)、吐鲁番及鄯善一带驻军驻防。为巩固发展西域经济，提供军粮。元朝加大了对西域各地屯田的力度，设置了专管屯田的机构，并"管领甘肃、陕西等处屯田等户"，使得屯田事业十年间从人员，耕具等项上形成一种规模，并在别十(失)八里"及设立冶场""鼓铸农器"。如史料记载："至元十八年……命分宣慰使刘恩所将屯肃州汉军千人，入别失八里。以尝过西州兵百人为乡道，且饬甘州置和中所，给其军粮。"[①]"至元十九年(公元 1282 年)赐(李进)虎符，复进怀远大将军，命屯田西域别石(失)八里。"(今吉木萨尔、奇台、木垒一线)[②]又四年"至元二十三年(公元 1286 年)遣侍卫新附兵千人屯田别十(失)八里，置元帅府，即其地以总之。"[③]屯田冶铸之举均由来自内地的屯田士卒们所为，屯兵们农闲之余。来自于陕、甘内地的士兵们对本土文化势必表现出一种强烈的追忆感，其中也不乏有擅长百戏、杂剧者，于是自娱自乐形式便开始了。内地戏曲文化西移，总是以其生存的土壤——各地以方言为基础的人群聚集、移动为条件的，比如陕、甘一带人群密集地，必然的会出现秦腔、眉户、曲子这样的戏曲文化，因为这些持相同或

① 《蒙兀儿史记·卷一〇〇·綦公直传》
② 《元史·卷一五四·李进传》。
③ 《元史·卷六三·地理志·西北地附录》

近似方言的人群是他们植根生存的土壤。《长春真人西游记·卷上》中描述了当时的情景"……其官长亦诸色人为之。汉人工匠杂处城中。"通过数年的屯田营造在别失八里、蒲类、伊吾一线,农垦区繁荣了商贸佛教活动,而这些活动对杂戏传播起着载体与基础的互利作用。"复西北行,与别失八里南以相直,近五百里。多汉民,有二麦黍谷……又而南行,过孛罗城,所种皆麦、稻。山多柏不能株,络石而长……西南行二十里有关,曰铁木儿忏察,守关者皆汉民。"[1]这里描述了一派丰饶的田原景象。下面一段记载给人以佛徒众僧修行禅佛的感觉"抵阴山……翌日沿川西行……西即鳖思马大城(即别失八里),王宫士众僧道数百,具威仪远迎,僧皆赭衣。"[2]屯田、商贸、佛事繁盛促使艺技杂戏的发展。"别失八里,侏儒伎乐皆中州人士庶日益敬侍,坐者有僧道儒。"[3]这段记载表明,佛事与杂艺、散乐、杂戏表演有着密切的不可分的关系。



图16 甘肃河西走廊屯庄

2. 元杂剧

元朝一统中国后,忽必烈定都大都,此刻,所辖版土极为辽阔。早在成吉思汗率骑驰征中西亚时即与各地部族建立了联系,待元创立元朝,遂与西方各族正式结交,从而使得西方诸国的经济文化科技等交流趋盛。

元廷在京城集中了大批贵族富豪,使各类工匠、各路商人云集,使得大都成为十分繁华的都市。在《马可波罗行记》书中这样描述:"外国巨价异物及百物之输入此城者,世界诸城无能与比,盖各人自各地携物而至,或以献君主,或以献宫廷……,百物输入之众,有如川流不息。仅丝一项,每日入城者计有千车。""营业之妓女,娼好者达两万人,每日商旅及外侨往来者,难以计数,故均应接不暇。所有珍宝之数更非世界上任何城市可比。"在沈福伟所著《中西文化交流史》中也有相同描述:"忽必烈定都大都(北京)后,更建造了当时世界上最伟大的城市。大都城里聚集着来自亚欧各地的富贵、官吏、卫士、传教士、天文学家、医生、工程技术人员以及乐师、美工和舞蹈家。"可见元廷建朝之后仍施开放政举使得西方各邦国族众于元朝国土上往来迁徙频繁,出现了一派文化交流的热潮,由此必然推进元朝经济文化的发展,也为元杂剧的进一步成熟提供了物质条件。

① 刘郁:《西使记》
② 李志常:《长春真人西游记》
③ 《长春真人西游记·卷上》

元杂剧的发展除了其优越的经济文化背景为基础外，在艺术形式和表演场所方面仍然承继了宋代杂剧的模式，应该说是在宋杂剧基础上的积累和发展。

之外，元朝的建立，使北方各部族和与汉人民众杂居，在客观上起到了各民族文化生活的交流和浸润融合。游牧部族均能歌善舞，其歌乐说唱词韵对杂剧艺人不无影响。元代北杂剧吸收了北方各部族的乐舞、腔韵，从而逐渐形成了具有时代特点的元曲和元杂剧。

元朝一统后，北杂剧却得以长足发展，成为社会娱乐文化的主流。元成宗元贞元年（公元 295 年）长安城内修建勾栏，出现行院，演出院本、杂剧，如无名氏的《风雨象生货郎担》等。

在元朝统治时期，蒙古贵族层推行贵贱等级制，把各人划分为四等，同时建立"甲主"制，又依据身份、职业把人分为十级，由是社会矛盾日趋尖锐，大小蒙古官吏，贪赃枉法，所制冤狱现象层出不穷，下级平民生活是悲惨的，据《郑所南集》和谢枋得的《叠山集》记载："七猎、八民、九儒、十丐"或"七匠、八娼、九儒、十丐。"在郑思肖的《大义略序》中亦述，鞑法："一官二吏三僧四道五医六工七猎八民九儒十丐。"由此可见"儒"者乃文人，仅比丐高一级，把文人贬到了最低层的地位。据《续文献通考·选举考》记载，在科举制中："凡蒙古由科举出身者，授从六品，色目汉人递降一级。"之外，自元朝建立至仁宗延祐二年（公元 1315 年），将近五十年间未曾举行科举考试。这是自唐宋以来从未有过的一段时期。元统治九十余年，在其掌权的多一半时间废止科考势必造成人才匮乏，从而使得下层文人失去追求功名、缙绅之可能。因此，元代文人们怀着悲观失望，不平之气，倾向于广大下层民众一边。为求生存，下层文人只得沦落入市井瓦舍，出入于勾栏行院投身于杂剧创作，以谋生计。由于他们终日与下层民众相混，熟知社会各阶层之是非曲直且无所羁绊，又有较高文采，熟悉杂剧表现的套路，与勾栏艺人合作写出诸多具有深刻思想内容深受民众喜爱的作品。这时期出现了许多由读书人与瓦舍艺人合作编写剧本的创作组织——书会。众多读书人在书会中与艺人合作称为才人。在臧晋叔的《元曲选序》中对才人有如此描写："躬践排场，面敷粉墨，以为我家生活，偶倡优为不辞。"诸多书会才人活跃于杂剧界，使得元代戏剧创作和演出达到了繁荣的鼎盛时期，是他们有力的推动了戏曲艺术发展进程。

在元代钟嗣成《录鬼簿》记载有元代书会才人等的戏曲、散曲作家名目。其中杂剧作家 90 余人，剧作 45 余本。明代朱权《太和正音谱》记载的杂剧作家 191 人，剧作 560 余出。当时的书会诸如：关汉卿的玉京书会，马致远、李时中、花李郎、红字李二等人的元贞书会，其中，红字李二，姓李，行二，京兆人（即长安人），以编演"绿林杂剧"而著称，一生编杂剧六种，其中取材于水浒故事的有《梁山泊壮士病杨雄》、《板踏儿黑旋风》、《窄袖儿武松》、《金火儿张弘》、《折担儿武松打虎》等五种。此外与李时中、马致远、花李郎合撰杂剧《黄粱梦》，他撰第四折。以及肖德祥等人的武林书会等。书会间常行竞演，这样既招揽了观众又激发了才人们

的创作热情。另外，除红字李二外，当时在关中被称为关中四杰的有王天棋、郭时中、李庭、郭镐等，所创杂戏较多。这些身居长安的杂剧艺人在关中一带演艺杂剧，由此可见，元代时北方以长安古城为中心，元杂剧创演的态势是十分兴盛的。他们对元杂剧的创作起到了促进作用。

在这些才人中，史称四大家或六大家的是关汉卿、王实甫、马致远、白朴、郑祖光、乔吉甫，他们是元杂剧具有代表性的剧作家。其中关汉卿杂剧创作最多，他约于13世纪初期生于大都，卒于元大德(公元1297~1307年)年间，号已斋叟。熊自德的《析津志》中表述他："生而倜傥，博学能文，滑稽多智，蕴藉风流，为一时之冠。"在他的散曲《一枝花》中自我描述"我是个蒸不烂、煮不熟、捶不扁、炒不爆，响当当一粒铜豌豆。""我也会吟诗，会篆籀；会弹丝，会品竹；我也会唱鹧鸪，舞垂手，会打围，会蹴鞠；会跳棋，会双陆。""通五音六律滑熟"，元末明初的戏剧家贾仲名所书挽词说他"驰梨园领袖，总编修帅首，捻杂剧班头。"可见他才艺双全，性格豪爽，善交友。他常粉墨登场，巧扮角色。他一生创作杂剧六十余种，现存《窦娥冤》、《救风尘》、《拜月记》、《望江亭》、《单刀会》等十八种。他的悲剧《感天动地窦娥冤》王国维先生曾评："即列之于世界大悲剧中，亦无愧色也。"足见评价之高，杂剧全本对后世影响深远。剧中描写了窦娥的一生：三岁丧母，七岁即为蔡家童养媳，十七岁完婚，二年后为孤妇；与婆婆相依为命，三年后，流氓张驴儿父子胁迫二人嫁于他们父子为妻，窦娥坚决不从。张驴儿欲毒死婆婆，强占窦娥为妻，然却误将其父毒死。张驴儿即以"药死公公"的罪名胁迫，窦娥却期盼"官休"然昏庸糊涂的楚州太守却将窦娥屈打成招，将其判以死刑。

窦娥一生经受了高利贷的盘剥；地痞流氓的欺负；官府的欺压。这些是造成其冤死的因素。贪欲成癖、昏聩无能、草菅人命的楚州太守对窦娥"捱千般打拷，万种凌逼，一杖下、一道血，一层皮，终逼打成招。临刑前窦娥呼天抢地，怀着满腔悲愤，唱出千古绝唱的名曲《滚绣球》使戏场情绪达到高潮："有日月朝暮悬，有鬼神掌着生死权，天地也，只合把清浊分辨……天地也，做得个怕硬欺软，却原来也这般顺水推船。地也，你不分好歹何为地？天呀，你错堪贤愚枉为天！哎，只落得泪水涟涟。"这字字血，声声泪呼天喊地的哭述中真正是感天动地，使悲剧色彩达到极限，观者无不动容，完成了剧作完整深刻的审美效果。

关汉卿现存的18个杂剧作品中，描写以妇女形象为主人公的有13部，均有几项特征：其中大多出身低微，社会地位低下；这些妇女形象虽遭受欺压凌辱，但性格刚强，很少哀怨悲叹，常怀愤懑不平之色，具有抗争精神，但多有聪明才智。这些妇女形象的产生、意义重大。关汉卿对这些生活在社会底层的妇女报有极大地同情心，或者也是他一个弱者与其共有的人生遭遇写照，他把自己的理想和个性倾注于这些妇女形象之上，塑造出一个个栩栩如生的光辉形象，是一个时代的缩影，也为戏曲艺术走向更为成熟奠定了基础。

另如马致远代表作品《汉宫秋》、《岳阳楼》、《黄粱梦》等，其中《汉宫秋》为世

人称道，表现了“昭君和蕃的故事，由正末扮汉元帝主唱，从侧面描写王昭君。马氏除作杂剧也写散曲，文词清隽。”白朴，作剧十五种，如《梧桐雨》、《墙头马上》、《东墙记》，其中《梧桐雨》最为上座，剧情以围绕着唐明皇李隆基与宠妃杨玉环的爱情，以死别加剧了其悲剧色彩。郑光祖作剧共十七种如《㑳梅香》、《倩女离魂》、《三战吕布》、《程咬金斧劈老君堂》等，其中《㑳梅香》、《倩女离魂》为世称著，《㑳梅香》即“乖觉的丫头”。郑氏现存戏有三部，是描写故事的武戏。另如王实甫，也是此时的剧作名家，共作剧十四种如《西厢记》等至今仍在各剧种中时有上演。

在这时期元杂剧中的各种行当、角色分类都已齐备，如正末、正旦、冲末、副末、外、贴旦、外旦、色旦、搽旦、净、副净、丑等行。

元杂剧完全是以表演故事情节为主的，和南宋的温州杂剧主轴是相同的，其源头还是北宋瓦舍，勾栏所演西域佛剧如《目连救母》之类的金院本剧目渐变发展而来，用宫调的北曲来演故事，元剧以四个北曲套数来安排一个故事，间杂以对白或楔子来交待发展剧情，元剧的结构体制一般是“四折一楔子”。但也非定式，元剧唱词用北曲长套，在舞台表演上，唱词集中于少数角色，日久，便全剧只用一项角色主唱，由正旦或正末主唱，其余只有冲末或副末之类能在楔子中唱“小令”，其余都只有“宾白”。所谓四折一楔子，即是指元杂剧的结构模式，一出戏一般分为四个大段落，称为四折。有时在四折之外还需交待剧情，或在折与折之间为剧情地发展多写一个过场，把这个过场戏称为楔子，楔子在杂剧中起剧情连贯的作用。

元杂剧在结构体制上除用“四折一楔子”、“用北曲演唱”外，还采用旦本或末本的演唱体制。一出戏凡由正旦（女主角即之后的“旦”角）主唱的称为“旦本”，由正末（男主角即后来的“生”）主唱的称为“末本”。这种程式仍是沿袭了诸宫调的演唱模式，诸宫调有说有唱，以唱为主，元杂剧与诸宫调均产于北方，唱的又都是北曲，他们有着相同的音乐体系，每折唱一种宫调中的一套曲子。限于杂剧篇幅，演唱者只由主角一人承担，遂形成“旦本”或“末本”。

元杂剧题材一是取材于史书，经加工创作而成历史剧，如《赵氏孤儿》、《楚昭公》、《火烧介子推》等；二是取材于前代的野史杂说、唐宋传奇杂录等谓故事剧，如《西厢记》、《墙头马上》、《黄粱梦》、《举案齐眉》、《李逵负荆》等；第三类取材于当时的社会现实，谓现代剧，如《窦娥冤》、《鲁斋郎》、《东堂老》、《酷寒亭》等。而历史剧和故事剧占元杂剧的大多数。究其原由，是元廷贵族统治集团在曲乐杂戏领域里行严厉的专制文化政策。并在刑律条文中明文规定：“凡妄撰词曲，意图犯上恶言，处死刑；凡乱制词曲，讥议他人，处流刑；凡妄谈禁书，处徒刑。”如此严酷刑治，才人们多不敢直述现实，而于历史杂录中寻觅题材，以古讽今。在那种时代背景下的文人们不能像两宋时期那样因题设事，以杂剧的形式抨击、讽刺时政流弊，只能取材于历史记载专写古人，以便以古喻今，以古讽今、发泄某种情怀。因此，在文人们借古讽今，抨击时事，伸展正义的理念指导下，元剧的故事题材大多

表现历史故事，如《单刀会》、《汉宫秋》、《三战吕布》、《西厢记》等等。这些剧目都是有史可查的，由此，中国戏剧的各地方剧种多数表演历史故事，可能就是源自于这时期的文化政策，以此代代相承，流传至今，形成为一种固定程式和大众的认可。此即元杂剧多为历史传说题材的原由。

元代的"勾栏"除指戏场外，有时也隐指妓院，部分女伶为生计所迫，不得已兼以卖身糊口。据《青楼集》记载，在大都，名妓逾百，其中身兼杂戏或南戏的女伶近半。书中记一女伶"李芝秀，赋性聪慧，记杂剧三百余。当时旦色，号为广记者皆不及也。金玉府张总管，置于侧室。张没后，复为娼。"这段文字真实的纪录了其时女伶的人生遭遇。历代京师长安于元贞元年（公元 1295 年）城内修建瓦舍勾栏，出现行院，演出院本、杂剧。元无名氏所撰杂剧《风雨象生货郎担》中曾出现的行院，便是当时长安行院之一。

3. 第一声腔的奠基人

首推贯云石（公元 1286～1324 年）原名小云石海涯，字浮岑，号成斋，又号酸斋，芦花道人，畏兀儿人，元时出生于别失八里（吉木萨尔）。贯云石曾有诗文集《孝经直解》，他的散曲在《全元散曲》中占四十分之一，小令数居十位，套曲居七位。他的散曲不仅内容丰富且思想健康，在音乐上表现在唱腔与乐器演奏方面，据姚同寿《乐郊私语》中记："云石翩翩公子，无论所制乐府散套，骏逸为当行之冠，即歌声高引，可彻云汉。"元僧惟则在《筚篥引》诗中这样描述贯云石的："西瑛为我吹筚篥，发我十年梦相忆。钱塘月夜凤凰山，曾听酸斋吹铁笛。"可见贯氏笛艺与西瑛相当。贯云石在音乐上的修养为元杂戏贡献颇大，他辞官闲居期间，把他的"可彻云汉"的高腔唱法传给了当时的戏曲人杨梓及其家人。"以故杨氏家僮千指，无有不善歌南北调者，由是州人（海盐人）往往得其家法，以能歌名于浙右。"（姚同寿《乐郊私语》）他的高腔唱法影响了戏曲家杨梓及其族人，由此渐成一派唱腔风格，并成为明初的第一大声腔：海盐腔。贯云石对元杂剧的影响，明代文人多有评述："南易制，罕妙曲；北难制，乃有佳者。……入元，又尚北，如马、贯、王、白、虞、宋诸公，皆北词手；国朝虽尚南，而学者方陋是以南不逮北。"[①]这是徐渭评南曲不及北曲时说的一段话。另有一段文字讲述元曲产生的原委"曲者词之变。自金、元入主中国，所用胡乐，嘈杂凄紧，缓急之间，词不能按，乃更为新声以媚之。所诸君如贯酸斋、马东篱、王实甫、关汉卿、张可久、乔梦符、郑德辉、宫大用、白仁甫辈，咸富才情，兼善声律以故遂擅一代之长。所谓"宋词元曲，殆不虚也。"[②]这二段明人的记载把贯云石例举在一、二首位，可见对他推崇之尊，而马、王、关都是元时著名杂剧家，且排其后。明初戏曲家朱有炖"留心文艺，尤精马贯之学"[③]，因而创杂剧三十一部。贯云石以他所作散曲、小令久传于世，且以他独具民族歌唱

① 徐渭：《南词叙录》。
② 王世贞：《曲藻序》。
③ 梁乙真：《元明散曲小史》。

风格的高腔唱法为基础，并传教于人，为后来的第一声腔"海盐腔"的形成奠定了前期基础。贯云石为我国戏曲声腔艺术分类的先驱者。

西域人内地的散曲家还有如：元代中期筚篥演奏家，阿里西瑛，又名阿里耀卿子，字里瑛，西域人。善吹筚篥，演技高妙，僧惟则在《筚篥乐》中说："西瑛为我吹筚篥，发我十年梦相忆。"贯云石在《筚篥乐》诗中赞道："雄雷怨别雌电老，云海漫沙地五草。胡尘不受紫檀风，三寸芦中元气巧。微声辚辚喘不息，魑魅梦哭猩猩饥。壮士几漏雪如铁，酥灯焰冷春风灭。神妻夜传髑髅杯，倒解昆仑饮醒血。紫台云散月荒凉，归路人稀腔更长。"他的《懒云窝》在当时颇有影响，与其同时期合作的诸如贯云石、乔吉甫、卫立中、吴西逸等元曲名家。作有（商）调，凉亭乐《叹世》等曲，反映他对现世的认识。

阿鲁丁，西域人，约生存于元英宗、元文宗年间。世称玉元鼎，元代中晚期散曲家，天历年间为翰林学士，勋旧世家，他的作品在《全元散曲》中收小令七首，套数二套，作品词句秀丽，情诸哀怨，如小令《醉太平·寒食》等，多为花落春归之语，断肠消魂之句。

兰楚芳，又作蓝楚芳，西域回回人。兰氏才思敏捷，仪表清秀，元代曲坛优俊才士。与元曲词杰刘庭信交厚，曾与刘氏切磋曲技。兰楚芳善于观察民间诸事，求教于民间艺人。在《录鬼簿续编》中记述了一段兰氏与民间艺人相晤的趣事：一日，兰楚芳拜会江西名伎刘婆惜，婆惜以酒食相待。席间，婆惜为兰楚芳进鱼切肉，兰楚芳见状随口吟出《落梅花》数句："金刀细，锦鲤肥，更那堪玉葱纤细……"刘婆惜接唱道："得些醋，成风味，美诚当俺这家滋味。"唱罢相视而笑。曲坛高手与梨园名流一唱一和的趣事被传为才子佳人拍与为乐的佳话。兰楚芳的散曲作品在历代书籍中刊有小令九首，套数三套，后收入隋树森编撰的《全元散曲》中。他的作品以描写儿女情长著称，想象丰富，意境绮丽，且构思新颖。这些来自西域的散曲家实为元杂剧增添了一份情趣。元杂剧在舞台上表演已有些道具布设，人物角色着妆，时有舞蹈动作做象征性的情景表演，同时杂以杂技。至元末，元杂剧已成规模，套路、程式，集各种因素于一体，中国戏剧已达到成熟期。元剧西渐西域，由官方在西域置政权派员驻守，官屯，民屯，商贾互市，佛节庙会为载体，音随人移，使之达到了可能。



# 第六章　明清时期

明朝洪武五年(公元1372年)使冯胜下河西,在肃州(酒泉)以西,嘉峪山麓初建土城220丈,关内设"镇",驻西北大军,关外设"关西七卫"。又于公元1406年设哈密卫,为辖西域的最高军政机构。明朝以哈密为出发点,广泛加强了对西域各地联系,册封西域各地头目为王,如先后封任了哈密王,别失八里王,吐鲁番王等,同时任命各地头目为都指挥、都督佥事、千、百户等官职,并可世袭。由是,明朝中央政权以此二略来管理西域各地行政事务。如,史料记载:"永乐四年(公元1406年)三月丁已,设哈密卫给印章。"[1]

哈密卫的设立有其重大而深远的意义,不仅从政治上加强了中原对西域的联系,从经济上以哈密为中心构成了当时东西贸易的枢纽,起到了西域各族人民与中原各族人民商贸中继站的作用。尽管明代大兴海上丝绸之路,但以哈密为贸易中心枢纽使得内陆东西丝绸之路仍然畅通,由此,被明朝廷册封和任命的西域各地如哈密王、吐鲁番王、别失八里王、亦力把里王,于阗、哈什哈尔王等,岁岁入贡,经哈密入关,朝贡使团络绎不绝于道。可见西域各地方政权与明朝中央政府的紧密联系,由此加深了西域各族人民与中原各族人民间的友好往来,使得国家统一,人民团结。

由于明朝廷加强了与西域各地上层的联系,在发展经济上采取了许多有利的举措,因而使得商贸频繁,其中西域各地商人最为活跃,"西域使客、多是贾胡,假进贡之名,藉有司之力以营其私。""以此胡人慕利,往来道路,贡无虚月。"[2]这些西域商人往来于丝绸之路"自甘肃至京师"行商获利参与"互市",已懂当地语言或可常观杂剧、传奇戏表演。其中有部分西域商人久留内地,"肃州城分两部,

① 《明太宗·实录》卷五二

② 《明仁宗·实录》卷五上

-部为支那人所居……。他部为回教徒所居。其人皆来自西域哈什哈尔等地，转为营商，多有在此娶妻生子者，家室缠绵，因留于此，不复西返，遂籍人土人之列。”①这些久留河西的西域商人在中原文化的长期熏陶下早已被中原文化同化，他们观赏当地杂戏、传奇戏表演，他们中的部分人返回故里也把戏曲中的某些形式带回故乡与当地散乐相融，从而丰富了当地乐舞表演形式。

明代时，中原与西域商贸经济交往促使丝路沿线城镇商贸经济繁荣，由此带动文化流通，各地为商贸交易所设“互市”场地应是各类文化汇聚之地、交流之所，也是东西艺人戏班们谋求生计，设场卖艺传播戏曲的去处。

## 第一节　明代传奇剧

明代初年，在中原大地，戏曲艺术仍延续发展着，大部分杂剧作者是元时的戏界才人，他们的作品仍然沿袭着元杂剧的模式，也有些元时的杂剧作者对旧制式进行大胆的改进，如贾仲启改元杂剧唱北曲，每折由一角色唱，为“南北合套”，正末正旦同在一折唱，正末唱北曲，正旦唱南曲，由此掺合南剧的路子。元杂剧用“旦本”或“末本”的唱腔模式，经改制后则沿用南戏路子，改“末”为“生”，生、旦、净、丑均设有唱腔，且唱腔形式多样，有合唱、分唱、接唱等。但一出戏中未能突破“旦本”“末本”的格式，基本上仍是生旦戏。



图17　甘肃敦煌河仓城遗址

明代的戏曲形式一改元时的称呼，称为“传奇”，它是在宋元南戏的基础上的沿袭或变革。

明代传奇其实是南剧的模式。明代戏曲结构自由，不受元杂剧“四折一楔”模式的约束，篇幅较长，一出戏数个时辰难以结束，于是将故事情节划分数段，“折子戏”由此出现。一些折子戏经长期舞台实践，加工提炼丰富完善，至今仍常在各类舞台上出现，成为中国戏曲演出形式的一大特点。

明传奇唱南曲与元杂剧属不同的音乐曲调，随后各地以当地民间曲调为基

① 《中西交通史料汇编》，第一册。

础的地方戏曲声腔兴起，使得明代戏曲音乐因地方曲调的多样性、地域性而呈现出声腔乐调绚丽多彩的繁荣态势。

明传奇剧之所以沿用南戏为基调，与明掌权阶层有极大的关系，元杂剧所用北曲中间杂有元之鞑味，这在明掌权阶层和大明子民民族情感上有亲疏差异，这应是明传奇采用南戏的原因之一。

明清宫廷贵族层喜好歌舞宴乐，尤好戏曲，鼓励贵族善待百姓："或亦以教导不及，欢以声音感人。"明洪武十一年、朱元璋封次子朱樉为秦王，赐其词曲一千七百本。统治阶层尚好词曲、戏曲之风必然影响到社会各界，为长安和关中乃至西出丝绸之路沿线的戏曲花部和乱弹发展打造了良好空间。

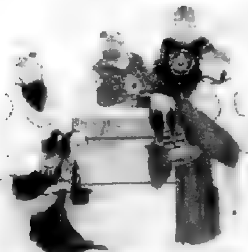


图18　皮黄戏《法门寺》戏画

明初以"八股文"取士，"五经四书"是士子的必修课，高明的《琵琶记》宣扬了"五伦""八德""忠孝节义"的理念，因而受到明太祖朱元璋的赞赏；"五经四书"好比五谷，家家不能缺少；高明的《琵琶记》好像珍馐美味，富贵人家也是不可少的，由此《琵琶记》在明代初年大为流行，作为明代传奇剧的始本因朱元璋的赞赏提倡是分不开的。

元代南戏仍流行于明初的还有《荆钗记》、《白兔记》、《拜月记》、《杀狗记》，这四部戏除了在曲调上是南曲或兼用北曲无宫调限制外，其他各项制式仍是元剧盛行时已形成的。这五部戏剧中情节均是以妇女为中心，主要角色都是妇女。作者同情妇女所处的受压迫歧视的社会地位，宣扬赞颂妇女自身的各种美德和伦理信条，因而具有广泛的社会性、时代性。如：《白兔记》全名应是《刘知远白兔记》，故事表现了五代后汉年间皇帝刘知远由一军汉发迹与其妻李三娘悲欢离合的情节。许臣的《杀狗记》主题倡导"亲睦为本"、"孝友为先"、"妻贤夫祸少"的一些伦理信念。有些剧目至今在一些地方戏曲中时有上演，便说明了它深刻的社会意义。这五本南戏对明代传奇的创作有着直接的深刻影响。在明清时期，各唱腔流动班子中有行规"江湖十八本"之说，各班剧目中若没有"荆""白""拜""杀"四大本，便会被轻蔑，能演四大本成为一种实力和演艺高下的标志。

明代的传奇继承了元末南戏的体制，经过一些改制，在当权者的赞许下日趋兴盛。其所唱声腔仍沿袭元末南戏唱法，当时只有打击乐器以应节拍，尚无丝竹

乐器伴奏。每曲尾句由二人或数人同声合唱。朱元璋对《琵琶记》大为赞赏，令教坊配以宫谱用弦索伴奏、极大地提高了它的表演和审美效果。自《琵琶记》有了弦索伴奏的宫谱后，便成为各地通行的一种唱腔："弦索官腔"。由此，先是南方各地根据各地语音方言和当地民歌融合，逐渐产生出各自的戏曲声腔，"弦索官腔"也因地方戏曲声腔的兴起而逐渐退出舞台。

**1. 四大声腔**

海盐腔产地浙江海盐，元末杭州路总管、海盐人杨梓与当时西域人，散曲家贯云石友情甚厚，贯云石亦善歌唱，杨梓受贯氏传授教给家僮，后来杨梓子辈们与另一散曲家，善歌者于去衿交好，因而得其唱技，由此杨家上千家僮会唱南北歌调，元人姚桐寿在《乐部私语》中描述的"海盐少年多数善于歌唱"是有出处的，由此可见海盐腔是以元代北曲为基础，后掺以南调而成的。海盐腔在明代中期是较为流行的戏曲声腔。

余姚腔产生于浙江余姚，当地旧有一种地方秧歌戏，表演时有节拍，没有丝竹伴奏；还有一种调腔戏与南戏制式相同，尾句后台帮腔，依此可见余姚腔基于上述二戏，它的模式也是以打击乐器应节，尾句后台帮腔合唱的形式。

弋阳腔出于江西弋阳，是南戏声腔套路，以打击乐器金、鼓随腔按拍，唱词尾句、尾段由后场帮腔，与余姚的调腔戏相同，流行较广，南至闽粤沿长江北上黄河。

昆山腔产生于江苏昆山，是由嘉靖、隆庆年间戏曲家魏良辅、张野塘、过云适等人共同研究，吸取海盐、余姚等腔调的优点与昆山地原有地方戏相合融入北曲唱法，改革发展产生的。在唱法上讲求吐字、过腔、收音。所创新腔的特点是清柔婉转，"调用北磨拍捱冷板"。昆腔以清新的姿态出现。唱腔讲究，字字归韵。昆山腔产生后，明代戏曲进入了一种"竞奏雅音"的时期。当时昆山腔的代表戏是梁辰鱼的《浣纱记》极为走红，其他杂剧传奇也都以它为模式排场，由此统一了南北曲调的唱法，在明代戏曲声腔上具有划时代意义，对于后世的一些地方剧种的各种声腔风格和伴奏都具有深远的影响。


图 19　明刊昆山腔演出图

昆山腔以《浣纱记》为典范，

演出流行于各地，几乎取代了海盐、余姚的地位。但弋阳腔仍在与之同肩而进，这个时期杂剧和传奇的创作大致分为"雅音"，是昆山腔；文词稍欠大雅的"俗唱"，则为弋阳腔。俗唱类作品的作者大都不著姓名，这可能也是被人认为是"俗唱"的原因吧，他们取材于民间传说、评书、鼓词、宝卷、稗官野史，很少取材于名人传记或"正史"。因此弋阳腔以表现张飞、韩湘子、观世音、关羽、诸葛亮等这些家喻户晓的小说中人物，加之唱词通俗易懂，使得弋阳腔广为流行，通行南北，并与当地以方言语音为唱腔的地方土戏相结合，产生了许多的不同方言的声调声腔来。

弋阳腔，走到北京，发展为现在的京剧，走往西北到陕西一带仍名为弋阳腔。但据明万历（公元 1573～1620 年）抄本《钵中莲》传奇中采用《西秦腔二犯》的曲调，是一种七言句，第三句落仄声，不韵，又清吴太初《燕兰小谱》解释："新出琴腔，即甘肃调，名'西秦腔'。其器不用笙笛，以胡琴为主，月琴付之，丁尽咿唔如话。"以史本记载来看，弋阳腔为"高腔"，而西秦腔（即秦腔）也属高腔为主的声腔风格，他们之中有一定的源渊关系。

明传奇所用道具（砌末）和布景已有极大的发展，这在文人张岱的《陶庵梦忆》中有详尽描述："刘晖吉奇情幻想欲补从来梨园之缺陷，如'唐明皇游月宫'，叶发善作（法），场上一时黑魆地暗，手起剑落，霹雳一声，黑幔忽收，露出一月，其圆如规。四下以羊角（指灯）染成五色云气，中坐'常仪'（指嫦娥）、'桂树'、'吴刚'、'白兔捣药'。轻纱幔幔，内燃'赛月明'数株，光焰青黎，色如初曙，撒布成梁，遂蹑月窟。境界神奇，忘其为戏也"。这里描述了利用灯光道具打造出的神游场景。又如在阮大铖戏班阮氏所创《十错认》时有龙灯、纸扎神象；在《燕子笺》中用纸扎会飞的燕子等。可见在传奇戏曲中已尽力追求舞美道具的重要性。足见其时大戏班演出追求审美视觉效果的意向。

明戏曲伶人极重视舞台基本功造就，同时在舞台角色塑造上更为投入，常揣摩体验角色人物性格和情感，力争上戏入情入景，使观众能"千百人哭皆失声"的演出效果。此外，明代艺人注重培养后继人，在《词谱·词乐》篇中记载有伶人授徒的情景："徐州人周全，善唱南北词……人每有从之者，先令唱一两句，其声属宫属商，则就其近似者而教之。教必以昏夜，师徒对坐，点一炷香，师执之，高举则声随之高，香住则声住，低亦如之。盖唱词惟在抑扬中节，非香，则用口说，一心听说，一心唱词，未免相夺；若以目视香，词则心口相应也。"这种授徒方式可谓奇特，其中亦有应才施教的意味。

至此，戏剧发展到明代中末叶，唱腔实际上就代表了一个剧种，以唱为主，以白为宾。唱要声随韵转，字正腔圆；念白要声韵铿锵，句段分明，疾徐有节，象征性、程式化的表演已趋完整。

这时，已是古代社会晚期，华夏民族戏曲文化自她孕育成形，世代传承，逐步完善。到了明代中叶，已臻成熟完美并渗透到社会各阶层。她与乡俗文化广泛相融，溶合于民众的各类信仰祭拜、农节庆典、红白寿贺、春祈秋实等民俗活动中。

文化进步使社会局势相对稳定，商贸逐渐繁荣、经休养生息后经济逐渐稳步发展，出现了繁盛局面。其时，受外来文化影响，在思想文化界出现了具有叛逆意向的学派和异端邪说，对文人阶层产生较大影响，开拓了剧作者的创作思路。社会各界人士对精神需求日益增强，至明中叶之后，统治阶层的腐朽没落已达极限：世宗经年不朝，终日迷恋修道；神宗则"酒色财气"四病俱全，官僚阶层中奸臣阉官当权，朝政昏乱。上流社会士大夫阶层追求奢靡享乐风气日盛，诸多人士放荡佻巧、狂傲不羁、沉溺声色，其中一项玩乐内容便是迷恋于戏曲，以此作为他们玩弄词藻、戏娱音律、移情寄意的寓所。此风盛行，由此促使文人们创作戏曲的兴致高涨，涌现出大批文人戏曲作者如：康海、王九思、徐渭、李开先、汤显祖、沈璟、孟称舜等，创作出了内容、时间跨度极为宽泛，数量浩瀚的戏曲作品，如汤显祖的《牡丹亭》便具有这一时期的代表性。这时期有知名戏曲家百余人，作品近千余种，明时的戏曲重要作者多出于此时。

2. 名作辈出

这个时期的戏曲已是题材多样风格各异。如针砭现实意味的现代戏中徐渭的《歌代啸》，王衡的《郁轮袍》以及《鸣凤记》等。历史剧与故事剧数量较大，如《浣纱记》、《宝剑记》、《四声猿》、《杜甫游春》、《玉簪记》、《东郭记》等。

其中无名氏的《鸣凤记》，梁辰鱼的《浣纱记》，李开先的《宝剑记》被誉为明代"三大传奇"。《浣纱记》是以春秋时吴越之争为历史背景，以范蠡和西施的爱情故事为主线，描述了越王勾践卧薪尝胆，发愤图强，东山再起，复国称霸的故事。戏曲摒弃世俗观念，歌颂了范蠡与西施的真诚爱情。

《浣纱记》是明传奇第一个昆曲剧本，曾名噪一时，对明传奇剧的推广，对昆腔的传播起了重大作用。

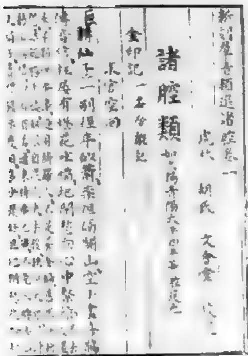
《鸣凤记》是以明嘉靖帝因终日迷恋道教，不理朝政，致使以严嵩为首的奸臣当道，造成嘉靖在位四十余年间政治异常腐败昏暗的局面，直至公元 1565 年严氏势力遇诛，朝野相庆为背景。剧中对严氏父子各种罪行进行了深刻的揭露，尤其对严家养子罪行的揭露更是入木三分，如其中一子出场自白说："只是平生贪利贪名，不免患得患失，附势趋权，不辞吮痈舐痔。""陷害忠良，如秤钩打钉，拗曲作直；模棱世事，如芦席夹囤，随方就圆。"

这时期明杂剧作家作品颇丰，如徐渭早年著有《南词叙录》外；中年时作杂剧一组《四声猿》，其中包括写祢衡骂曹的《狂鼓史》，写明时和尚度柳翠的《玉禅师》，写木兰从军的《雌木兰》，写黄春桃女扮男装中状元的《女状元》；晚年写有闹剧《歌代啸》。徐渭的理论著述和剧作在当时的戏坛具有积极影响。

汤显祖是江西临川人，以戏曲名世，作有《紫钗记》、《牡丹亭》、《南柯记》、《邯郸记》四部传奇，合称《玉茗堂四梦》。其中《牡丹亭》又名《还魂记》是依据说本《杜丽娘慕色还魂记》改编而成的极具浪漫色彩的剧作，剧作描述了杜丽娘与柳梦海生死离合的忠贞爱情，歌颂了杜丽娘追求个性解放，爱情自主的思想品质，赞颂

了他们冲破封建礼教禁锢的抗争精神，反映了时代的进步要求，在青年男女中引起共鸣。

除了剧目题材多样化外，还出现了不同风格流派，如临川派和吴江派的争论首先集中在如何看待戏曲中的音律，即戏作是否要合律依腔。其次是戏作是重文彩还是重本色，也即如何对待戏曲流派的风格。两派依据各抒己见。汤显祖的临江派与沈璟的吴江派之间的论争客观上对明晚期的戏曲发展起到了促进作用。


新刻群音類選諸腔卷一

諸腔類

金印記一名合縱記

图 20　明刊《群音类选·诸腔类》书影

这时期，各地方戏曲声腔兴起，昆腔、弋阳腔、柳子腔、梆子腔相互争胜，其他戏曲表演形式层出不穷，同时戏曲理论评论与戏曲作品刊行已达历时之最，对这一时期的戏曲发展繁荣起到了推波逐浪的作用，如徐渭研究南戏的《南词叙录》，魏良辅研究昆曲乐律的《曲律》。戏曲理论评述著述如，何元朗的《曲论》、王骥德的《曲律》，藏晋叔的躲《元曲选序》，吕天成的躲《曲品》，祁彪贵的躲《远山堂曲品》、《远山堂剧品》等都是戏曲评论有一定见解的论著。又如臧晋叔的《元曲选》、毛晋的《六十种曲》等都是这一时期刊行的剧目。

明代出现的戏曲热潮极大地推动了各类戏班成熟发展，明时的戏班大致可分二类：一是家乐，即当时的豪门贵族大户富商，以及文人士子们以供其享乐；如李开先、沈璟、李渔、张岱等人均养有家乐戏班。二是由数人合资制备组成戏班，以生计计，或招收子弟做培训叫“起科班”。这二种类型的戏曲班社在角色行当分类上，基本仍是元末南戏的分法：如生、末、外、旦、贴、净、丑等类，增设小生、老旦、副净三色，称“十行角色”。

明时，戏剧在稍高的台上演出，家乐则多于庭院中铺上红毡作为演出区。还有神庙戏台，祠堂、会馆中也有戏台或是临时搭台演出。至此戏剧历经各代，综合了各种因素，从唱腔、音乐伴奏到戏剧班组织形式，演出场地都达到一种完善完形的地步，由此各地方剧种也开始蓬勃发展起来。

## 第二节　清代乱弹剧

清代初年，戏曲戏坛上出现了以李玉、朱素臣为代表的戏曲流派，他们均为专业戏作者，生活于传奇兴盛的苏州一带，且作品丰厚。他们的作品敢于揭露社会的阴暗面，以表现平民生活的剧情为主，现实主义色彩浓厚，他们具有相同的批判社会现实的思想立场，在他们大量的剧作中都有充分的表现：如李玉的《清忠谱》描写了明末东林党人周顺昌对魏忠贤阉党的斗争；《千钟禄》又名《千忠戮》描写明燕王朱棣争夺皇位的故事；《一捧雪》描写严世蕃夺玉杯陷害他人的故事；《人兽关》描写一负心郎的故事。另如朱素臣从宋元话本《错斩崔宁》演化而来的《双熊梦》着重描写了况钟这一体恤民间苦楚的清官形象，反映了在封建时代人民期盼能"为民做主"清官的心理期盼。此剧经历代艺人相传久演不衰，终于1956年由浙江昆剧团经"取其精华，去其糟粕"改编为《十五贯》，不仅继承了一份文化遗产，而且救活了一个剧种。改编后的《十五贯》可谓是凿璞见玉历历生辉，称为一出优秀的推陈出新的传统戏曲。这个流派的作品戏曲冲突强烈而集中，是继元代关汉卿之后戏曲史上重要的本当行的戏曲作家。

明初至明中叶，北曲和北杂剧在以古城长安为中心的三辅地区仍然盛行。太祖朱元璋倡社饮，召祀城隍，于是三秦各地州府由官方出面修建城隍庙。而且每庙必建戏楼，故而三秦有"城隍对戏楼"的谚语。如洪武八年三原县修建城隍庙，在《修三原城隍戏楼碑》上有这样的铭文："乃造戏楼，演唱杂剧。"在《继修陕西通志·风俗志》中记载："官府和民间敬神祭祖喜丧礼仪多用杂剧。"可见大明朝初建，太祖朱元璋神本意识浓厚，特尊神灵护佑，广建城隍庙宇，以演杂剧敬祀。此俗沿袭下来，丝绸之路西线直至边城伊宁所建城隍等庙宇均建有戏楼、戏台，每至城隍会日必唱戏酬神娱人。由此，在三秦大地上涌现出来一批杂剧艺人和乐户，著名的如周至县王锦家乐户，郃阳刘小桂家乐户以及美莲、周岐、李易、琼枝等杂剧艺人。他们为推动秦地的北杂剧的延续和传承作用重大。

明武宗正德年间（公元506~1521年），武功的康海，户县的王九思先后黜官归里。二人结为至交，成为当时关中戏坛盟友，曲场同道。在《明史·文苑传》中记述："每相聚浒东杜户间，挟声伎酣饮，制乐造歌曲，自比俳优，以寄其怫郁。"他们致力于词曲杂剧创作数十年，作品颇为丰厚。王九思撰有《中山狼》院本一折，《杜子美沽酒游春》杂剧一本，散曲《碧山乐府》上下卷、《碧山新稿》、《碧山续稿》、《南曲次韵傍妆台》共收小令六百余首，套曲数百余阕。康海撰有杂剧《东郭先生误救中山狼》、《玉兰卿服信明贞烈》。小令二百五十首，散曲套数四十首，南曲一首均收入《浒东乐府》。他们各备有家乐班，足迹东至华岳，西到凤翔，逢会必到，并主持过关中一些大型庙会，演出杂剧。

戏曲艺术自清康熙末年至道光年间，各类民间地方戏曲如雨后春笋般蓬勃萌发起来，品种繁多，流行地广，戏曲开始进入以地方戏勃兴的新时期。其时除昆山腔与弋阳腔外，新生的地方诸腔名目繁多，人们称之为"花部"或"乱弹"，可谓是"愈趋愈卑、新奇叠出"[1]。各路声腔在音乐上创新出格式变化为主的"乱弹"形式。以梆子、皮黄两大声腔剧种取代了昆山腔，后经纷争取舍形成五大声腔系统。

这段历史时期，陕西关中一带地方戏也相继形成，有秦腔、汉调二黄、道情眉户、花鼓戏、秧歌戏等。其中秦腔是关中乃至西北地区和丝绸之路沿线流行最为广泛的剧种。在它形成、发展的各个时期称谓亦不同。明末清初称之为："秦声"、"乱弹"、"秦腔"、"梆子腔"，清中叶始称"秦声"、"乱弹"。"梆子腔""秦腔""西秦腔""山陕梆子"在民间称之为"大戏"。又以关中方位不同，称谓亦异，如以关中为中心称"西安乱弹"；西府各地称为"西府秦腔"。

1. 秦腔

民国二十二年(公元1933年)，南京戏剧学院北平分院刊行的《剧学月刊》中载玉霜簃藏明万历年间(公元1573～1620年)传奇抄本《钵中莲》第十四出，这出戏里用有[西秦腔二犯]曲调。清乾隆三十五年(公元1770年)钱德苍所编《缀白裘》第六集中刊有"西秦腔"剧目《搬场拐妻》。乾隆年间的《燕兰小谱》记有："蜀伶今出琴腔，即甘肃调，名西秦腔。其器不用笙笛，以胡琴为主，月琴副之，工尺咿唔如话。"又徐珂《清稗类抄》记："……或曰北派之秦腔，即琴腔……然(魏)长生所歌，为山西梆子，非甘肃本腔，故或又称山陕调为秦腔，称甘肃调为秦腔。"杨荫浏《中国古代音乐史稿》述有："历史上在五胡十六国时期，鲜卑族所建王国疆域占有今甘肃西南部，称为西秦。可见西秦腔是甘肃人民所创造的，称西秦腔是符合历史事实的。梆子是在北方民间曲调的基础上发展起来的多个剧种的总称，起初是甘肃、陕西一带的曲调……'甘肃调'(西秦腔)与陕西西部的民间音乐相结合，形成了陕西的西路梆子，……甘肃的西秦腔除了向东传入陕西外，大概很早也已有甘肃向南传入四川，乾隆九年又由四川金堂人魏长生由四川带入北京。"以上记述阐述了西秦腔的出处和传播途径，但不论怎样，秦腔是在丝绸之路陕甘一带产生、发展、传播的。

明末清初，在秦中及晋南一带已有秦腔班活动。关中一带，在明末，秦中周至谭家寨已有张家班等班社在民间演戏，西安的秦王府常征选民间秦腔戏班入府演戏，以博欢娱，曾选《五典坡》戏晋京为崇祯母演寿戏。清初，在秦剧《阎王乐》中有唱词表述了康熙年间关中地区演出秦腔的概况："康熙王登基有四年，各州府县演乱弹。"剧作家孔尚任往山西，曾赋《平阳竹枝词·乱弹词》二首："乱弹曾博翠花看，不到歌筵信亦难。最爱葵娃行小步，氍毹一片是邯郸。"

"秦声秦态最迷离，屈九风骚供奉知。莫惜春灯连夜照，相逢怕到落花时。"描

① 清《在乐园杂志》

述了他观赏的秦腔。又朱维鱼所著《河汾旅话》记述了他于途中所见秦腔演出的情景："村社演出戏剧曰'梆子腔'词极鄙俚，事多诬捏，盛行于山陕，俗传东坡所倡亦称秦腔。"

秦中与晋南一带地处黄河"三角洲"，土地肥沃，经济繁荣，自宋至明代，院本、杂剧、弋阳、昆腔等南北戏曲尤为繁荣，各类民间杂艺、民歌、说唱等民俗艺术品类繁多，儒、释、道所建的民间劝善堂所写的"劝善调"说唱的"劝善书"等说唱形式遍及各地，秦腔就是艺人们在这块丰厚的沃土之中培育而出。

自康熙时，秦腔这类新生的地方声腔经不断完善，始经军旅、商贾和艺人流传至各地。康熙四十年（公元 1709 年），魏荔彤在《京路杂兴三十律》中记述："近日京中各班皆能唱梆子腔。"并诗云："学得秦腔新依第，妆如越女竞投桃。"雍正七年（公元 1729 年）镇守拉萨的陕籍官兵于军中组成自乐班："择其能演乱弹者，攒凑成班，各令分认角色，以藏布造制戏衣，不时扮装演唱，以供笑乐。"[1]

到清乾隆、嘉庆年间（公元 1736～1820 年），秦腔已发展至盛期，秦中各地戏班频出，演戏繁忙："合则乱弹盛行，半夜空堡而出，举国若狂。"[2]仅西安一地就出现了三十六家秦腔班社。

乾隆年间有一批秦腔艺人入京演戏，其中魏长生于乾隆四十四年（公元 1779 年）进京入双庆部演出《滚楼》戏，名动京师，"观者日至千余"。在保定人李氏的《百戏竹枝词》中有诗记述陕西梆子在京城演出的情景："耳热歌乎土语真，那须叩金说先秦。呜呜若听函关曙，认是鸡鸣抱柝人。"诗前有序：秦腔，俗名梆子腔，以其击榾柝者节歌也。其声呜呜然，犹其土音乎。

其时，秦腔所具各因素在艺术上已日趋成熟，板式变化体声腔体系基本成熟，曲牌体声腔更为丰富。嘉庆十年（公元 1805 年）大荔抄录的《画中人》脚色体制已齐备。生行有老生、小生，旦行有老旦、小旦，净、丑皆备。化妆、装备、砌末追求完美。唱腔已具慷慨激昂的风格之美，"人人出口皆音协黄钟，调入正宫"，"其檀场在直起直落"。"变宫变徵皆具"，"声震林木，响遏行云"。表演则"音中有态、小语大笑，应节无端，手无废音，足无徒跗，神明变化，妙处不传。"[3]伴奏乐器："以胡琴为主，月琴付之。""弦索之外，全用击筑（锣鼓）"，"以梆为板"。

道光至光绪年间（公元 1821～1908 年）丝绸之路的源头西安乱弹已十分普及，已溶入各民俗活动之中，在郊县乡镇村落各类聚会饮宴、庆典、农节及祭祀活动都要唱大戏秦腔。西安周边各县秦腔戏班已达六十余，阵戏繁忙、观众如潮。

除上述声腔外丝绸之路沿线还出现了具独特音乐唱腔、以木偶皮影形式演出的小剧种，民间称为小戏。如：老腔、碗碗腔、阿宫腔、弦板腔等。其时，关中一带

① 《雍正上谕内阁》
② 《临潼县志》
③ 《秦云撷英小谱》

诸腔杂陈，已出现了三十余种腔体，大体分为：梆子腔、皮簧腔、道情、花鼓、曲子、秧歌、吟诵戏、影偶小戏。

沿丝绸之路西去陇西漫长沿线上出现了诸多声腔或剧种，如"西秦腔"、"陇西梆子"等。长期流行于河西一带民间的说唱、乐曲等被泛称为"秦声"。在《甘州志》卷十《风俗》中记载："乐操土风，即以占德。拊缶弹筝，本秦声也。"清乾隆年间编纂的《甘州志》记述："古凉州民习秦声已久，甘州亦然。"可见在丝绸之路河西一带"乱弹"秦腔流传已久。又据《甘肃通志》记载："康熙年间，靖远哈思堡旅社林立，万商云集，城堡内外有大戏两台演出，解旅客之寂寞，活市场之交易，民间传有'日进斗金'之说。"这段记载足以说明"乱弹"秦腔在清康熙年间已在丝绸之路天水、定西以西地段出现并热演于世。又康熙七年（公元 1668 年）庄浪县知事出资重修关帝庙乐楼，并置戏箱一付，称"皇爷戏班" 这在《庄浪县志·职官志》中有载。丝绸之路宝鸡以西人宁夏南部，据《海城厅志》记载："东岳关帝、城隍、太白等庙宇，各庙每年一会，再会不一，各有定期，并设会首以司钱谷出入，至期扮演设戏剧，男女纵观，夜以继日……，穷乡小区亦建方神庙，以为祈报之地，春秋二次共聚焉，力不能者，演灯影以酬神。"上述记载表明：大庙以演大戏为主，观众相拥，日夜兼演，盛况略见一斑。乡间因财力有限则演灯影戏（皮影戏）以博神灵民众愉悦。到清光绪、宣统年间，秦腔班社已十分活跃，如刘喜班、裴大黑班、段万宝戏班等。

上述几项记载，其一：表明上演"大戏"，这类称呼应是关中民间泛称，可见戏班演出是为商旅之娱，应是由商贾、艺人传播到此。第二则是由县府扶持当地戏班，应演"西秦腔"或"陇西梆子"。

在丝绸之路河西走廊一线，康熙四十七年（公元 1708 年）出现了高台乐善堡（大寨子）忠义班；乾隆二十五年敦煌驻军创建了营武班；乾隆四十二年临泽沙河渠主创建渠戏班，本为沙河渠所属的秦腔忠义班。至清道光、咸丰年间后，沿丝绸之路各地已渐组秦腔戏班社，至同治光绪年间，秦腔戏班更为普及。丝绸之路沿线重要市镇白日里也有戏曲班社设台演出，如天水的魁胜班、兰州的东盛班、福庆班，武威的富贵班，张掖的王家老班子等。

秦腔艺术沿丝绸之路在陇西一线内自东至西传播发展百余年，渐渐形成三大流派，即东路、西路、中路。其中，中路是主流，以兰州为中心，西至河西走廊、北至白银、靖远，南至岷县、临夏一带。自清道光、咸丰年间以来，靖远的福善班、景泰的同乐班、岷县的全盛班、兰州的东盛班、福庆班、永登的苗家班、武威的富贵班、张掖的王家老班子相继成立，涌现出一大批名角，创演了诸多的优秀剧目，逐渐形成了他们的表演风格，如崇尚做派，讲究神韵气势，力求在潇洒优美中求雄壮，肃穆之势，在矫健挺拔中求轩昂、伟岸之韵；注重功架，动作注重装饰性、造型性和雕塑性，在形象美上下功夫；营造气氛即围绕剧情矛盾冲突的发展综合运用各种表现因素，配合表演，制造舞台气氛，增强舞台效果。东自陇东，西至嘉峪关，

在数千里的丝绸之路上已知的传统剧目已达一千五百余种，现存清代的抄本也有一百八十种。

2 曲子戏

曲子戏是一类演唱形式，名称较多：弦子腔、小曲子、地摊子、刨土坑等称谓，且流传日久，从丝绸之路各地发现的汉画像砖魏晋以降的石窟壁画，宋代的墓葬砖雕都有表现。敦煌莫高窟遗书中存有唐宋以来的曲子数百首。曲子戏从陇东天水起，西至嘉峪关，在数千里丝绸之路上延绵数代，依然传衍不息，并成为民众喜闻乐见的精神寄托。据敦煌莫高窟遗书记载，唐宋时，河西走廊就盛传有歌、有诗、兼舞的一类曲子。句数与曲牌句式相合，韵脚、平仄与曲调亦相符。在民间传承已久，为曲子的丰富和曲子戏的成熟发展奠定了艺术基础。曲子经明代发展，始出现较简的行当，向代言体的戏曲形式过渡。清乾隆年间，在丝绸之路上已出现诸多的民间职业曲子戏班，经数十年的取舍组合，曲子戏在丝绸之路上渐形成两个各具特色的流派：一是自天水至敦煌茫茫丝绸之路上因路途遥远，形成各地不同的方言，以方言为基调的曲子又被艺人冠以当地地名，如敦煌曲子、清水曲子、兰州鼓子、通渭曲子、武山秧歌、天水平腔等。尽管名目各异，实为一体，除方言语音之别外，他们均吸收了当地民歌小调，所唱套曲遵循“越”起“越”落，或“背”起“背”落的格式，戏目大体相似。另外一派是民勤（镇番）曲子戏，它以民勤和内蒙河套地区的民歌小调为基础，又吸收江、浙、山西、陕西等地区乐调混合而成，它的音乐、唱腔加民勤当地浓重的方言使民勤曲子戏具有独特的风味。数代以来曲子戏班社遍布丝绸之路东西段传承久远。最早的曲子戏班社是明万历年间（公元 1573 ~ 1619 年）陇东一带天水北道，河西一带清水县元门乡的曲子班。他们以地摊形式演唱一些简单的故事。到明末清初，清水县白驼村小曲子班所演戏中已有角色行当出现，并着装扮妆表演故事。戏目有《割韭菜》、《送红灯》、《大保媒》等。清乾隆二十五年（公元 1760 年），驻敦煌的军旅组建“营武班”于军中演唱。清咸丰二年（公元 1852 年）天水三阳川人创建秦州魁胜班。清光绪年间临洮辛甸镇组建起曲子戏百子社等。

曲子戏在宁夏南部较为流行，民间又称“地摊戏”或“秧歌戏”，其特点是以民歌小调为基础吸收眉户的部分乐调，形成具有地域风格的曲子戏。如隆德曲子，早年源于明万历年间流行的曲子，到清中叶与关中眉户相融，成为乡村民众颇为喜爱的小戏。隆德曲子戏音乐有数十首伴奏曲谱，伴乐以板胡为主，三弦、二胡付之，以干鼓、檀板、撞钟击节。戏目约二百余，如《李彦贵卖水》、《火焰驹》、《小放牛》、《下四川》等。另如固原曲子是由陕甘两地流传而至。约于清中叶，陕甘部分地区遭灾一批以手工业为主兼以民间唱乐为生的民间艺人相继进入固原地区，由此，曲子戏在固原出现，艺人们依地为场，随意性极强，民众称其为“地摊子”或“刨土坑”。上述宁夏南部几地于明清时期流行的地方戏种是随着山、陕、甘移民、商贾、军旅迁徙，入驻当地，可谓一类文化传播，后与当地方言、曲调相融，形

成具独特地域特色的地方小戏，这类文化交流与融合均是沿着丝绸之路西行传播的。

曲子戏的传统戏目约有二百余本(折)，内容多为民间百姓生活趣事和男欢女爱之戏，表现形式一是只唱不说，全剧无道白；二是说唱相间；三是以道白为主。

曲子戏的音乐是曲牌连缀体，苦音为七声音节徵调式；花音为五声音节徵调式。二音均间有宫、商调式。

曲子戏遍布丝绸之路甘肃境内东西段，各地则又以地名冠名。如：民勤曲子，又名镇番曲子，曾流传于丝绸之路北道新疆段。据《镇番遗事鉴》记载，清道光十一年(公元1831年)"二分沟胡北庠始创社戏，领五徒游于湖坝。"可以推想：在清中叶前后民勤曲子已经形成，另外此县在明代曾是江南、山西、陕西一带移民入驻之地，移民带来原地民俗文化，具有原地风味的民歌、小调又与内蒙民歌、民勤小调相融，形成了民勤曲子的风格特征。清同治年间民勤小曲戏班"容优堂"曾"游艺于口外，凡历三年乃归。"这里的"口外"指今新疆，可见，今新疆天山北麓即丝绸之路北道新疆段流行的曲子戏有民勤曲子戏的一脉。

3. **眉户**

眉户戏是丝绸之路关中一带至西府、陇西段影响最大，普及最广而深的剧种，约于清代中末叶传遍全省。眉户出入丝绸之路西去之域无固定称谓，曾有：新调、花调、唱故事之称。眉户入驻丝绸之路陇西影响颇深，被一些地区全盘接受，从而取代了当地梆子；有些地区大量吸收眉户音乐唱腔。以至于冲淡了当地梆子的韵味；有些地区以当地曲子与眉户相融，形成新的戏种。清代后期眉户戏随艺人沿丝绸之路西去，传入宁夏各地，眉户传入后在各地吸收了当地方言和民歌小调，在不同地区形成了不同的风格特点。早期具有各地不同风格的眉户以演出小戏为主，角色有小生、小旦、小丑，多表现民间风土人情趣事与男女爱情故事。以板胡、二胡、三弦为乐，小鼓、小镲、梆子击节。

以上可知外来戏种其冲击力之大、影响之深。

清代的花部(乱弹)名目繁多，且流行甚远。清光绪二十一年(公元1887年)时为山西万荣县的蒲洲梆子(又名山陕梆子)艺人张心海率班沿丝绸之路游演至河西走廊山丹一带演戏数年。至光绪二十九年落户于酒泉并更名为全盛班，在河西一带演艺二十余年。此为蒲剧首传丝绸之路西段。可见，传演于河西一带乃至新疆丝绸之道的戏曲文化自清代始已确定了东戏西出的趋势。

沿丝绸之路西去、乌鞘岭一带的古浪和历史重镇武威流行一类地方小戏——半台戏，此称谓与大戏(秦腔)相对而得名，半台戏又称老调，形成于清代中叶，乱弹纷生时期，是在当地民歌俚曲基础上的产物，是曲子戏的一类支脉，戏班一般有七至十人组成，故有"七紧八慢九消停"之说。演出小折戏，行头简陋，活动于农村、集市，以自娱自乐为主。半台戏的戏目约有百余出，如《卖水》、《走雪》、

《两亲家打架》等。所用音乐为曲牌连缀体，七声音阶徵调式，受兰州鼓子，眉户影响较深。主奏乐器为三弦，击节乐吸收了大戏的锣鼓点或碰铃。

进入清代，各类地方戏曲文化形成各自风格特征的程式化表现形式，并以专业或业余戏班的传播方式逐步西渐至嘉峪关以西。进入中亚丝绸之路北道一线，应该是自清康乾时期才开始的，这时期的戏剧西渐活动可以从几个方面加以考证：清政府加强了各地的军府政权管制，对西域各地逐步实施屯垦制，较大规模的移民使各类屯田达到了空前的规模；各类会馆起到的积极作用；各地民间以不同形式组建的戏班；各类于农节、神节盛行的祭祀祈拜为中心的庙会；各类神庙、宗祠中的戏楼、戏台以及各地会馆中的戏楼、戏台。这些至今仍保存完好或已遭破坏、荡然无存的历史文物古迹，均已载入史册，他们是戏曲艺术在西域丝绸之路沿线传播、兴旺一时的历史见证。

戏曲艺术随内地移民在丝绸之路沿线的陇东、陇西以及河西走廊、新疆境内南、中、北各道传播已经历了三个不同的历史时期，在近三百年的演绎过程中，它负载在各类戏曲团体之上，走过了许多坎坷曲折之路。

由于西北地区陕、甘、宁、青所处的特殊地理位置，特别是甘肃河西走廊一带，自汉武帝公元前121年先后设置河西四郡并迁徙内地移民在甘州、肃州、沙州一线屯田以来，河西四郡便一直以桥头堡、中继站等重要关隘的特殊地位与西域各地进行着政治、经济、文化等方面的交流活动。他们是通往中原内地丝绸之路的咽喉要道，西域各地来宾使团、商队等均须在沙、肃、甘、武威歇息、补给，而中原内地使往西域的使节、商队以及各类艺人们，首先须在四郡一带驻留时日献技卖艺，间或出关西行至"互市"或屯田区献艺。从历史的角度看，河西诸郡为各类戏曲表演形式西传至今丝绸之路新疆境内北道中道各地所起的重要作用是不可忽视的。

## 第三节　屯　垦

各种形式的屯垦自汉代以来一直开拓不断。如丝绸之路河西走廊一带的重镇张掖，自西汉始即制田官吏卒，徙民垦殖，此后二千余年，历代中央政权为保边防，多移民实边，行民屯、军屯以及流民徙居，人口不断增多。如《汉书·武帝本纪》记述：西汉元狩四年（公元前119年），迁关东贫民于陇西、北地、河西、上郡，凡72.5万口。元狩三年（公元前118年），迁徙内郡狡猾吏民于边地屯垦。元鼎六年（公元前114年），向河西大量移民屯田、兴修水利、巩固边防，自是之后，用事者争言水利，朔方、西河、河西、酒泉皆引河及川谷以溉田。太初三年（公元前102年），路博德屯居延，益发戍甲卒18万于酒泉、张掖、居延塞修遮虏障（长城）。昭帝始元二年（公元前85年）调朔方吏将屯田张掖郡。

东汉初，中原战乱，河西安定。窦融居河西，行河西五郡大将军事，内地"避凶饥者，归之不绝。"三国时，魏明帝太和元年(公元227年)，徐邈为凉州刺史，兴水利，教民溉田，张掖郡"家家丰足，仓库盈溢，流民归之者众。"到魏晋时期，晋惠帝永宁元年(公元301年)，张轨为凉州刺史，"劝课农桑"、提倡儒学、振兴教化、社会安定、经济繁荣，中原避难者来河西者"日日相继。"前秦符坚时，将1.3万户分置武威、张掖、武兴三郡。西魏时，韩褒为凉州刺史，兴农业、振商贸，社会安宁，户口殷实，西凉州成为河西经济中心。到隋代，甘州进一步发展，成为西北最大的国际贸易中心市场。唐代时，大规模开发河西，实行军屯、民屯。武德至开元年间，岁发山东（崤山以东，即豫东）丁壮为戍卒，到河西屯田，军城戍边，万里相望。武后时，李汉通为甘州刺史，开置屯田，尽水陆之利，稻丰收稔，一缣数十斛，积军粮数十年。到元十八年(公元1281年)诏都元帅刘恩率汉军万人留屯甘州。至元二十三年(公元1286年)，遣蒲昌贫民垦甘州闲田。到明代，于洪武二年(公元1369年)，朝廷命令"甘州……等卫屯田，岁谷种外，余粮以十分之二上仓，给守城军士。"洪武末，朝廷命肃王朱楧督甘州五卫军屯。到明英宗时，甘州有耕地82万亩。嘉靖八年(公元1529年)，朝廷命甘州……等卫所"委官统领所管步兵，给以牛种农器，垦辟屯田"。



图21　新疆库尔勒铁门关

到了清代达到了空前的规模，清朝中央政权从多方利益考虑，对西域各地逐步实行屯垦制。如康熙五十四年(公元1715年)进军西北，治理关外，始复敦煌，至雍正元年(公元1723年)，置沙洲所。至雍正年间，迁甘肃(现宁夏、青海部分)内地56州县贫民至敦煌，屯田以50亩为一户，计2 405户。居于祁连山麓，纵贯县境南北的党河两岸，行屯垦。自雍正至乾隆年间，经招民屯垦，敦煌人口大为增长，生产经济稳步发展。

清代屯田形式大致分为：兵屯(营屯)、回屯、遣屯(犯屯)、民屯、旗屯。屯田期约分四个阶段，即康雍时期：此时限于哈密、巴里坤等处，主要为兵屯(营屯)，解决兵食以利戍边。乾嘉时期：屯田从规模、地区到人员发展迅速，各种形式的屯田出现。在北疆，民屯发展极快；南疆多为兵屯。道光时期：新疆南疆民屯逐步展开，

北疆屯田更为发展。新疆建省以后，新疆多事，清朝国力渐衰，沙俄屡屡挑衅。“但刘锦堂等人仍支撑时艰，苦心经营，使屯田得以恢复发展。”（《清史·卷一二〇·食货一》）。新疆屯田的四个发展阶段中出现了约五种屯田形式，特别应关注的是民屯、犯屯和兵屯，这些形式，使来疆屯垦移民对西域文化艺术，特别是对戏曲艺术的西渐传播发展与融合起到了奠基的作用。

1. 兵屯

兵屯即绿营士兵的屯田，驻防新疆的绿营兵原来是延绥、宁夏、兴汉、固原、肃州、河州、安西等地调防的陕、甘、宁一带人伍的士兵，由于语言的相近相似与文化习俗的共同性奠定了对西北戏曲的审美取向。在乾隆二十三年（公元1758年），清廷提出了屯田兵丁携眷的问题，并得到获准，官方给予资助：“计家属各口，每口大口给米八合三勺，小口半，并盐菜有差。”[①]自此，兵丁家眷来疆团聚者络绎不绝，随即入疆的亲属人数众多。清时文人纪昀曾记诗描述了这些情景：“藁砧不拟赋刀环，岁岁携家出玉关。海燕双栖春梦稳，何人重唱望夫山。”并加以注释：“安西提督所属四营之兵，皆携家而来。其未乃携家者，得请费于官，为之津送，岁岁有之。”[②]可知清廷为安抚戍边屯田兵士尽心驻防屯垦所施政计是十分优惠的。

2. 民屯

民屯包括户屯和商屯，户屯即自耕农；商屯即由商人出资向政府承租土地，雇工耕种，按亩纳税。且看这些民屯人员来源之地：乾隆二十六年（公元1761年）从肃州、安西、高台等处，先后募民三百户，送乌鲁木齐屯田；二十七年（公元1762元）从张掖、山丹、东乐等县，招民二百户，共男女大小七百余名口到乌鲁木齐屯田；二十九年（公元1764年）募敦煌等县“无业贫民”六十余户到巴里坤屯种；又于肃州并张掖县共招有五百一十八户；敦煌县招有一百九十户迁移乌鲁木齐等处，直到乾隆四十四年（公元1779年）又有“武威等县民户”，“共计一千八百八十七户”，“情愿前往乌鲁木齐垦区种地亩。”四十五年（公元1780年）将“愿往新疆垦种户民三百一十三户”分别安插于昌吉、绥来二县。[③]以上引录只是些零星记载，据统计到乾隆四十年（公元1775年）为止，乌鲁木齐、宜禾、昌吉、伊犁、阜康、奇台、玛纳斯等七个地区，参加民屯的人数已有72 023人。[④]以上记述的民屯随后渐由内地搬迁家口，带亲携友人数无法细计。这些来自于甘肃河西一带的民屯们，以他们共同的民俗文化习性与语言习性为基础，在所去垦区形成一种乡音氛围和共同的民俗文化认同。与此同时，很多商人和各类手艺人，纷纷来疆开铺营生，清政府均给予鼓励和支持，据乾隆中后期记载：巴里坤“城关内外烟户铺面比

① 《清朝通典·卷四·食货四》。
② 纪昀：《乌鲁木齐杂诗》。
③ 《清高宗实录》。
④ 徐伯夫：《清代前期新疆地区的民屯》，载《中国史研究》，1985年。

栉而居，商贾毕集，晋民尤多。”对乌鲁木齐的记述是：“字号店铺鳞次栉比，市衢宽广，人民辐辏，茶寮酒肆，优伶歌童，工艺技巧之人，无一不备。”[1]伊犁九城中的绥定城内，商民逾百家，[2]另哈密、吐鲁番、古城、昌吉、喀什噶尔南路各城也都有内地商贩及手艺人的铺店。

由于民屯发展，从而带动了商贸、技匠艺工的流通和繁荣，至此，沿着丝绸之路使得各地经济发展迅速。随着民屯和各类行业移民的增多，由内地形成的各种文化信仰也随之呈现，于是各宗教神拜庙宇、观祠逐渐林立于丝绸之路沿线各镇，同时，各地相同或相异的各类民俗文化娱乐形式也随着人们的精神需求而出现。民间歌舞、社火，特别是明清以来，大众所喜爱的各类戏曲艺术发展传播更为迅捷繁盛。各剧种戏班在庙宇、会馆中的戏楼戏台上演艺献技便成了人们精神上一项重要的需求。

3. 犯屯（遣屯）

这是发遣到新疆的犯人的屯田，在清朝之前亦有过。这种屯田在清时只限于巴里坤、迪化、昌吉、伊犁等地。由政府限定地域，“指给地亩耕地，其未领有马匹农器者，照原奏所定补行给与。并借给造房银两、口粮、籽种等项，分年归还。于种地次年即令纳粮，照民人每亩八升。”[3]从屯田的基本性质和对待犯屯的政策上与民屯和农户没什么区别。因而犯屯人等同样与民屯、商贾们有相同的对祭拜和文化娱乐的要求。这也是一股不可忽视的力量。

至此，可以说由于屯垦带动了大批移民入驻河西及新疆，随着屯垦事业的发展，商贸、宗教、文化事业也随之繁荣昌盛，由此而带来政治上重大获益：祖国统一，人民团结，边防安宁。使得内地民俗、戏曲等文化种类在丝绸之路上传播，由此使得秦腔、眉户、小曲子戏、京戏、豫剧、蒲剧、湖南花鼓戏等戏种和各省民间歌舞社火在西域各城镇有了广大的接受者，使得各戏种，特别是秦腔、眉户、小曲子戏能落户西域并植根于西域丝绸之路北道民众之中，使之世代延续承传，至今不衰。使得华夏民族的戏曲艺术经过长期融合取舍，集歌、舞、乐、武、杂艺、辞、美术、表演于一体以表演故事为宗旨，以四大声腔为基础，派生出具有各地方言民歌风格为主的地方戏曲。而以秦声方言为基础，派生出的秦腔、眉户、小曲子戏等，他们的流传也是以秦言为基本语音习性的人的流动而流动。丝绸之路河西段及至新疆北道一线，依上述史料所述，民屯人员大多来自甘、陕一带，因而这些戏曲唱腔艺术在新疆北疆一线能流传下来，这与接受者们的文化认同，审美需求是不可分的。

明清至民国时期西域戏曲艺术发展态势是空前的，对后世戏剧艺术的繁荣意义是深远的。

---

① 椿园氏：《西域闻见录》、《新疆纪略》上

② 赵均彤：《西行日记》

③ 《清高宗实录》、

## 第四节 会馆(同乡会馆、商会馆)

明清以来随着屯田事业扩展,各种形式的屯田如兵屯、遣屯(犯屯)、户屯(民屯)人数成倍递增,各地原有垦区大幅度扩垦,同时,内地各类人员也随流入丝绸之路河西走廊以及新疆,由此带来了关内各种文化习俗,使西域原有的各类文化现象更丰富多彩,如各种类型的宗教信仰,各类偶像、神拜信仰等。由此而推动了各地寺庙道观的建筑艺术、绘画、雕塑艺术的兴盛。在此同时,各地同乡会馆、商贸会馆也如雨后春笋般争先落座于陇西以至河西诸镇,以及西出河西四郡的第一要镇哈密。直至汉时的车师前后国各地以及西去丝绸之路北道沿线直至边城伊宁诸城。如丝绸之路乌鞘岭以东的兰州会馆戏楼,始建于清咸丰五年(公元1855年),位于兰州城关区元巷陕西会馆院内。为四柱亭式砖木结构,重檐歇山,雕梁画栋,戏楼全高九米,台基高二米,台口内宽六米,外宽四米。坐南向北,台口可南北两面开,朝北开可对馆内唱戏,朝南开可向游人演戏。位于丝绸之路河西段的永昌,城内有座"永昌东会馆戏楼",据民国三十八年(公元1949年)《永昌县志》记述:"东会馆原是明嘉靖乙未科赐进士户部尚书礼部天官胡执礼府邸,清中叶由陕西商人融资收购改建为会馆。民国三十年九月,于佑任路经永昌,会馆特邀其题写"陕甘会馆"四个草体字,故又名陕甘会馆。据此可知,会馆改建应在清中叶,正是"西秦腔"繁盛之时,戏台同建于其时应是符合时代背景。东会馆戏台位于牌坊门与大门之间,坐南向北。戏台由主台和檐前卷棚组成,台口上方悬有五凉名家陈元墉书写的"声灵万载"匾额,卷棚下有李炽昌题写的"点破混沌世界"匾额,颇具文化氛围。主台前檐卷棚既可遮蔽雨雪,又能聚音扬声。夜静唱戏,五里远外北郊武当山下都有回音。再如丝绸之路重镇张掖的山西会馆,始建于清雍正二年(公元1724年),后多次修葺。是集殿堂、楼阁、戏台、牌坊为一体的完整建筑群,布局严谨、错落有致、飞檐翘角、绚丽多彩。至今保存完整,为省级文物保护单位。陕西会馆,建于民国二年(公元1913年),馆内有大殿一座,内塑关圣帝君,院前建有牌坊、钟鼓楼,大门上方建有戏台。民勤会馆,建于民国十年(公元1921年),建构与陕西会馆相似,正楼



图22 现存奇台的清末民初时的甘省会馆遗迹

正面刻有行书"福荫苏山"，背刻"膏流瀚海"。

这些分布各地的会馆，他们的社会功用是多方面的，首先应该是聚集招罗本省籍的各类西出河西以及来疆人物，使他们有一个驻足聚合之地，初来乍到，会馆给予多方帮助。如：帮助安排食宿、寻觅亲友，谋生就业，扶助老弱病残，捐助婚丧，灾害返回故里等事务。同时本省本地的商贾们以此为本营，在当地或周边各地行商参与"互市"贸易。会馆发挥着多种功能，也为各地各类杂戏、地方戏班、杂艺等提供了寄寓之处，他们之间默许了一种互利关系：对于商务会馆来说，通过戏班在各会馆戏台上表演献艺，起到宣传鼓动的"市声"广告效益，无疑会增加该会馆的社会声望。同时乡音相聚也加强了那么一种乡亲的凝聚力，可谓壮势是也。而各路戏班在不同的会馆表演戏曲也由此获得展示才艺的机会，并可获得物质报酬，从其最基本的生存考虑也是其最终所谋。因而各地会馆均接待过不少的各类戏班和游散艺人，也为戏班艺人搭台唱戏以张会馆声势。

如哈密的各籍会馆自康熙末年以至光绪初年已先后设有陕西会馆、甘肃会馆、山西会馆、两湖会馆、三省会馆等，哈密县志中记载："其他节日，在甘肃会馆、山西会馆"等处常唱戏以示庆贺。又如：修建于清末古城奇台的山西会馆，便供奉有关帝君的金身塑像和分立于两侧的关平，周仓的塑像。依此可见，会馆还有一项类似于庙寺的功能。设关帝灵位以求关帝神佑山西同乡万事平安合顺，在心灵上取得共识，以增凝聚力。

会馆每逢各种年节必定举办各地乡俗的娱乐庆典活动，如各类民间歌舞社火等等。由此，戏曲艺人聚集会馆也是理所当然的事，他们在平时、年节、商贸互市期间，在会馆的戏台上为本邦本地同乡演出，以浓厚的方言为基础的表演，使得本省各类人等从内心激发出乡音乡情的激动，激起人们浓烈的思乡之绪，由此唤起他们之间的乡情乡亲认同感而增强其凝合力。因而各声腔戏班们在他们各自的会馆倍受欢迎。在这之中，各会馆也竞相争赛、为本省同乡、为会馆争光，以扩大会馆各商号的社会知名度。

他们巡演所到之处，同乡越多，观众也便云集如潮。因而剧种的地方特点与接受群体的乡音认同和审美取向成正比。这就是各类剧种，特别是秦腔、眉户、曲子等戏种在西域丝绸之路北道一带能够生存至今的原因所在。

各地会馆不仅留驻戏曲艺人或戏曲班社在会馆内外进行戏曲演出，而且还筹款出资从内地请戏班来疆演戏。如：在清乾隆末年，蒲类垦区古城奇台的陕西会馆商人梁炳卿，便出资数万从关内搬来秦腔艺术和戏箱组班开戏数十年之久。这种类型的戏班又叫"字号班"或"业主班"，他们组建的目的，一是为了自身娱乐，二是为了联谊。更重要的在于借戏班献艺之机扩大字号本身的社会声誉，炫耀富有，以图谋获取更大利润，类似现代商家利用演艺所行的商业性广告，这种合作关系是大利与小利的关系。这些"字号班"的箱主大多都拥有较雄厚的资金来源做后盾，以市场经验、谋利眼光进行操作，可以不惜血本购置戏箱，并以优厚

待遇聘请各路名角，使班内行当齐全，阵容整齐，行头鲜亮排场，且还有自己的一套看家保留剧目，遇较大庆典进行公演，即可扩大字号影响和良好的行业声誉。之外，这类字号戏班每日献艺的票房价值均是十分可观的，因为业主把戏班即戏曲艺术作为一种产业在经营，也就把生产戏曲剧目，经营戏曲艺术紧密的结合在了一起。

戏剧艺术产品早在宋元时期就已成为戏班经营的商品，通过演艺献技进行商品生产与交换。据元散曲作家杜仁杰在他的文录中记载："要了二百钱放过咱"，又如山西洪洞县广胜寺水神庙明万历四十八年(公元1620年)酬神演戏的一块碑文记载："乡赛男女乐贰拾人，……羊一双，银三两。"可见自元至明时期，民间职业戏班即使酬神献艺也仍把戏剧产品作为商品在进行交换。

依此可推论，戏曲艺术表演西渐至陇西以至西域丝绸之路各市井只是进入了一个新的自然环境，其他一切制式均未改变。在商贾们的眼里，这些新的市场环境不仅是他们易货各种物质商品的市场平台，也是为各路商旅及社会各界人士们所搭起的精神娱乐商品市场，更何况业主班的箱主们本人及亲属对戏曲尤喜，既可从中娱乐、交友又可从中取利，对他们而言可以说是双赢或多利，何乐而不为呢？

又如，清末，迪化城直隶会馆商人王希曾出资购买戏箱，纠集一帮社会游散艺人组成河北梆子"吉利班"，演戏二十余年。1917年由陕西会馆联合晋、陕、甘三省会馆，招聚三省流入迪化等地的戏曲艺人组建"三合班"，并由三帮会馆集资从关中购来一套大戏箱。同年，"吉利班"在直隶会馆、津帮商号的资助扶持下置办了一批戏装。

由此，会馆这个社会民间组织在那漫长的数百年的历史时期起到的社会文化功用意义是深远的，特别是在传播各类戏曲文化的过程中起到了推动作用，他们之间是一种相依互利关系。流传散布于丝绸之路北道、中道沿线城镇和广大乡村中的各种戏曲文化现象，历时数百年仍久传不衰，其中各地会馆在那个历史时期发挥的作用是巨大的。

## 第五节　寺庙与庙会

明清以来，两朝中央统治阶层沿袭了上代数朝提倡推崇"以佛治心、以道治身、以儒治世"，佛道儒三教鼎立、互融互补的文化政策，尊崇神权，因而祀拜之俗风行，历代沿袭。

自汉武帝时，便定有祭天地之神的"郊祀"之礼，令协律都尉李延年为《汉郊祀歌》配乐，作为祭祀之用，由此酬神祭祀活动漫播各地。泰山乃五岳之尊，历代统治者尤为重视，多至泰山祭祀，仅泰山一地现存的历代皇帝所立之碑就有：汉

武帝的"无字碑",唐玄宗的"纪泰山铭",宋仁宗的"宋封祀坛颂碑",明太宗的"洪武东岳去封号文碑",清康熙帝的"重修岱庙碑",乾隆帝的"万丈碑"等,极力推崇东岳之神的功德,使国人心灵受染,对"泰山神"心存神秘莫测之感。另者,各地所建佛教、道教、儒教庙宇以及各地所崇神位祠所遍布全国各地,特别是明代以来西北、河西走廊一线广建各类庙宇,酬神祭祀活动成了社会各阶层民众日常生活中不可或缺的一项内容,具体到各家各户,就有诸如门神、财神、牛神、马神,屋中央供有所拜之正神位等。民间均修建有各种公众庙宇寺祠,以乞神灵佑护。如:水神庙、火神庙、财神庙、牛王庙、山神庙、土地庙、药王庙等等,均与民众日常生活有直接关系,人们可以依据各自所求前去拜祭。他们依照传统祀神法规,去庙会祭祀应献物品之外,还要献乐,表现出各路神灵也和普通民众一样,既有对各种物质的享用需求,也有精神上娱乐的需求,表现出人神的基本共性。除文庙外,其他神庙均由各地庙会会首主持,约邀民间戏班为之献戏。日久,各类庙宇的会期成为一种俗礼制式,在各庙会期间必有戏班应约酬神献戏,戏资均由庙会官资给付,因而社会各阶层民众踊跃赴会,既可酬神寄愿还愿,又可观戏愉悦、会亲访友,此时各类商贩云集,民间郎中、各类技能、手艺杂耍以及扁担、皮影戏,农牧产品、各类小吃均在庙宇四周占据一席之地,由此庙宇、庙会发挥着各种社会功能,由此也带动了各行各业以庙会为集中地,成为各类物质和精神产品竞争取胜的交易市场。在庙会期间,各地各类戏班在这个戏曲市场上要想获得良好声誉,取得登台献艺的机会,必定参与戏班之间激烈的竞争,由此促使艺人们苦练基本功以提高演艺水平,这在客观上促使了各类戏剧艺术的发展。

各地各类庙宇会期不同,由此使得商贸、戏曲、各类杂艺技能的团体和个人形成"赶庙会"的习俗,许多市民、乡民在闲暇之时也有"赶庙会"的习惯。如,一个戏班在此地某庙会献艺三日,到第四日却出现在另一地某庙会中,因此使得许多戏迷日日有戏看,这种现象无疑对戏剧传播是有利的。

酬神赛会,献演戏曲、杂艺、各种商贸行为均以庙会为集聚转移之地,他们之间形成为相互依赖互惠互利功能圈:庙会因有献演戏曲、杂艺而广招看客,显示出人潮涌动的热闹景象;而戏曲杂艺因有庙会这个演艺平台而繁盛,商贸行为又借献演戏艺而招徕顾客使生意兴隆;而戏曲、商贸又为庙宇聚集了丰盛的香火,三者结下了相依相存的不解之缘。传统的各类戏曲实际上也是依借这个互惠互利圈生存发展下来的,社会各阶层的戏曲观众或对戏曲产生喜好的习性也是在这个基础上培养而成的。

自清康乾时期以来,随着对西域各地实行屯垦戍边,大批各类移民迁入丝绸之路沿线各镇,内地文化西渐,在新的自然环境中很快形成氛围,于是,佛、道、儒、祀神之所在西域迅速兴建而成。

**1. 庙会文化由来已久**

早在汉代已有"祈名岳,望山川"、"卫保散腊,倾盖社场"、"戏倡舞象"的

风俗。①至清代"每村醵金集会。春秋暇时，必演戏三日，或曰酬神，或曰还愿，实则人民娱乐之一种耳。"此俗承继不绝。各地庙会期间所酬神位不同，酬神方式亦各有异，在丝绸之路东段关中一带，各类寺庙每至会期，必行庙会，在庙会定期演戏。诸如，渭南下邽镇每逢四月八日为佛祖生日会，开场戏上演《郭瑷拜寿》，由会首点戏，由名角转至抬爷楼供奉演出。渭南大钟寨西岳庙会，第一日在华阴西岳庙唱神戏三折，之后，把扎制的神楼抬至城隍庙内作供奉演出。大荔则每年自正月初九于城北十家庄"上九会"（敬九天玄女神）起，会戏不断，如正月十五的火神庙会，四月初八的麦黄会，八月初二城隍庙会，九月十三的关帝庙会，十月初二的五娘娘庙会，凡会必有戏，多时有数台。会戏一般为三天四夜，多者七日七夜，或更长。关中一带的庙会，第二日始，开演神戏，神戏又分为：大型庙会，演出《蟠桃会》，出场人物有八仙、牛郎、织女、东方朔、四季功曹，福禄寿三星、四龙套，之外仍可另加角色。中型庙会上《大赐福》戏，角色有魁星、财神、牛郎、四功曹、四龙套。小型庙会上《三出头》戏，上福禄寿三星。各地庙会戏前戏后又有诸多习俗：庙会收尾要上《扫台戏》，即会戏最后一夜终场时，要有扮黑虎灵官的角色出场清扫戏台的邪气。灵官上场时，头戴黄表扎就的七星额子，手执扎有黄表的节鞭，演员于烟火中在台上三进三出，舞动节鞭，唱念"清吉平安"类联句的"官乱弹"。此刻戏台上下鞭炮齐鸣，由社家为灵官挂红，灵官亮相下场，灵官卸妆所用麻纸多被观众抢夺，以为避邪，至此，庙会戏终场。

沿着丝绸之路西去，陇西一带的庙会各有特色。亦是每会必上庙会戏，庙会戏既祭神又娱人，同时也寄托着民众的心理需求，以期盼平安福禄之愿。会戏大致分三类：一类是利用农活空隙演会戏，一般在农历四月初八、五月二十五日麦收前、七月十五日夏收后；八月十五日秋收后上会戏；还有十月二十八日的查河戏等，属这类庙会戏。二是民俗节日会戏，如农历正月初九的"上九会"，正月十五的"元宵节"；四月初八的"浴佛节"；五月初五日的"端阳节"等。还有一类是依据各庙所供神位特地定时所上会戏，如农历正月二十日的"南亭庙会"戏；三月二十日以祈多生贵子、保佑子孙安康的"娘娘庙会"戏；四月十五日以借神力驱除瘟疫虫害的"祭虫戏"；五月十三日的"关老爷磨刀"会戏；五月二十五日的"金花三圣母诞生"会戏；十月初一的"祭鬼戏"和之前的"城隍出府戏"等均是为期盼诸神能护佑满城百姓驱灾免祸，保一方平安。另有陇西一带的武山、甘谷、会宁等地区，年降雨量稀少，为丝绸之路上的干旱地带，每年春夏两季，由当地富绅率众于龙王庙祈雨，行龙王庙会，陈香案置供品，邀班唱戏，称"祈雨戏"。另如，丝绸之路重镇武威一带，各类戏班在庙会上戏毕终场之后，要在原场上戏若干场，此俗由随会的众多摊点、商贩负担酬资，这类习俗承之为"拔毛戏"。

① 桓宽：《盐铁论·散不足》

**2. 河西一带庙会**

这一带的庙会包括了佛道宗教寺庙，各种祭拜寺庙，各种偶像寺庙和纪念性庙所，在各种农节、神节举行的包括各种社会功能的庙会。华夏民族的宗教崇拜是以多神为主，见神就拜，把许多历史人物也崇拜为神。

据《甘州府志》记述："甘属庙宇甚多""永固、洪水、镇夷、梨园等十余营，寨寨都有。"据资料所考"甘州寺观庙宇多达一百二十多座，仅城内就有古戏台(楼)三十多处；在建造年代上，元代以前的为数不多，大多是明、清两代所建。"此地，各教种在各庙同时或不同时日举办庙会，届时戏班必应邀上庙会戏，每当庙会日，烧香祈拜者、摆摊设集者及游人云集，热闹非凡。庙会分为佛教庙会和道教庙会，如佛家庙会自农历正月初一即有弥勒菩萨诞辰，普门寺、法幢寺、广庆教庙会。二月二十五的观音菩萨诞辰，东观音堂庙会。四月初八释迦牟尼诞辰，普门寺、法幢寺、大佛寺庙会。六月六的水陆会。七月十五、三十的盂兰会、地藏菩萨诞辰。九月、十月、十一月的药师琉璃光佛诞辰，释迦牟尼成佛日，弥陀会，在各庙均举办不同时日的庙会。

道教庙会更为繁杂，自正月初一始至正月十五有四起庙会，如正月初一至初三诸神下凡，道教各庙均举行庙会。直至正月十五的上元天官赐福诞辰、三官庙庙会。二月有二起庙会，如土地诞辰、老子诞辰。三月初三至三月二十八有三起庙会，如初三的北极祖师诞辰，北关祖师庙、北武当庙会等。四月初八的平天仙姑诞辰，奶奶庙庙会。五月初五至五月十八日有四起庙会，仅五月初五有五方五瘟诞辰，城隍庙、二郎神庙、奶奶庙、西武当庙庙会。六月有二起庙会，如水陆会，文庙庙会。七月初七始至七月二十三有四起庙会，如魁星诞辰，三元地官赦罪，王母诞辰，财神诞辰，以财神楼为主，道教各庙均举办庙会。八月十八、八月二十六有二起庙会，如太上老君诞辰，秋祖诞辰，道德观、福德观庙会。九月初九的纯阳祖师诞辰，城隍庙庙会。十一月初一始至十一月十一日有三起庙会，有城隍庙庙会、三官庙庙会、玉皇庙庙会等。道教庙会自正月初一至十一月十一日，在十一个月中平均每月有二至三起庙会，在这二至三起庙会期间，有几庙或各庙同时行庙会，少则一二日，多则三五日。因而为各戏班的演艺提供了展示才艺、寻谋生计的空间。

在酒泉："酒泉庙宇建筑颇多，有近二百座庵、观、寺庙，有一百余座戏台遍布全市城乡。""这些古戏台(楼)建于明清两代为多，民国时期极少。"[1]从上述河西二郡所修建庙宇情况看，修筑年代多为明清两朝时期，如临泽县平川堡玉皇阁重建于明万历十年(公元1582年)，有碑文记载。"高台天城在明嘉靖初年(约公元1523年)建造的关帝庙及其大西楼戏台，迄今底座犹存。"[2]这座关帝庙及戏楼修

① 《酒泉市戏剧志》。
② 《张掖市戏剧志·综述》

建年代要早于嘉峪关关帝庙及戏楼二十余年，距今已有485年左右的历史。从修建格局惯例中表现出"有庙就有戏台"的这么一种构建习俗。由此可见宗教神拜与戏曲艺术的密切关系。各庙宇在宗教节、众神节及年节、农节，节期必行庙会，而各庙所行繁多的庙会又是各类戏班演出的主要场所和大好时机，达到了"月月有庙会，一月内同时有几处庙会"，这样的繁华景象。

**3. 迪化庙会**

自18世纪中叶始至民国初年，迪化城内外修建有佛道、诸神纪念性庙宇大小20余座。"从春临大地到绚丽金秋，几乎每月都有庙会，农历二月初二是陕西会馆的文王庙会，三月十八是娘娘庙会，四月初八是药王庙会，从四月初八到十五是红山庙会，七月十五是城隍庙会，九月初九是甘肃会馆的羲皇庙会。"在各庙会期间所行的内容大致为：祭祀、顶礼膜拜、乞求祝愿与酬神活动，各大小商贩设摊摆货，各种小吃、医卦杂耍、市声吆喝此起彼伏，热闹异常，成为民间传统游艺杂术交汇场所。"特别是每年四月的红山庙会，由于庙宇毗连，场地广阔，游人众多，所以在各庙会中会期最长规模最大。"招来的各戏曲班社及民间游艺杂术尤为聚多，有使游客应接不暇之状。正如清人永保在嘉庆元年(公元1796年)所写的《乌鲁木齐事宜》一书中说："每年四月十五日红山庙会男女老幼车马云屯，杂艺百工每聚集胜会，为塞上一大景观也。"在此庙会期间少不了时居迪化的各戏班艺人们争竞献艺，如"新盛班"、"吉利班"、"清华班"、"天利班"以及后来的"华侨班"等专业、自乐班社在红山庙会以及其他各庙会节会中大显身手。清代文人纪昀在流放迪化边城时期曾赋诗道："凉州会罢又甘州，箫鼓迎神日不休。只怪城东赛罗祖，累人五日不梳头。"由此可见当时迪化庙会繁盛的景况来。

**4. 丝绸之路北道一线庙会**

进人丝绸之路北道第一要镇镇西府(今巴里坤)，清雍正九年(公元1731年)大将军岳钟琪(抗金名将岳飞后裔)督帅军旅筑城驻守，四十二年后即乾隆三十八年(公元1773年)置府，在此期间内地各类移民、商贾移居此地，内地文化同时在这里形成氛围。据史料记载："镇西府庙多，从农历正月开始，月月有庙会酬神演戏，有时一月数会，规模大的唱戏三日，具有代表性的庙会有正月十五老君庙、财神庙、凉州庙、无量庙等庙会。每年立春，农民抬泥牛，打'春官老爷'，在牛王宫唱戏；四月十九娘娘庙会，城乡妇女蜂拥逛会；二月、八月，文庙祭孔；五月十三，关帝庙和武庙(关岳庙)祭典；五月十六和五月二十五，地藏寺、仙姑庙会期；六月六，三清庙会期；六月十五和七月七，文昌宫和魁星阁祭期；文学、私塾教师及学生进香，文人学士聚会；九月九，龙王庙会，农民酬谢龙君降雨除旱，五谷丰登；九月十五，马王庙杀马献牲酬神，同时，苏武庙(羊会、驼会)羊户、驼户祭祀；清明和十月初一，城隍出府三日，会期十分热闹。"可见镇西庙会文化与内地相似，今有学者认为：镇西府是新疆汉文化的散发之地。

位于天山北麓蒲类垦区的古城奇台，在明清时期至民国初年是丝绸之路北

道的重要集镇。清代和民国初期，奇台有庙观百余座，按"有庙就有戏台"的文化传承习俗，古城内外各庙宇馆所大多修有戏台，各庙馆供奉的神灵繁多，按籍贯和职业区分，各有所敬，如商人敬财神，木匠敬鲁班，出外敬火神、山神、土地神等等。而各神均有神节，由此，各种庙会十分频繁，民间四时八节，红白喜事，均要拜佛敬神，以求护佑。每当城隍庙会、娘娘庙会、龙王庙会等庙会活动犹为热闹。各会馆相继出动，互相攀比，讲究排场，在这些各类庙会活动中，时居古城的戏曲班社艺人和本地的、外来的自乐戏班，便登台献艺，酬神敬神，以求生计。

清乾隆二十八年（公元1763年）所建的绥来堡（今玛纳斯）一带，至民国年间，全县内外共有各种庙宇52座。庙会同样每月数起，如：农历正月初九的玉皇庙会，二月初二的土地庙会，三月十八日的娘娘庙会，四月初八的大佛寺庙会，七月二十日的财神庙会，八月二十七日的文庙庙会等，庙会期间众善男信女赶庙烧香，顶礼膜拜，举行各种祭祀。会馆及商人们也借机攀比，举行集市贸易活动。在各庙会期间，参拜者各有所求，土地庙会大多为勤劳本分的农民求神保佑年丰岁熟，粮谷满仓。娘娘庙会大多为妇女以求子孙平安，送子送女，求如意郎君等等。在各种庙会中，戏楼戏台都被各路戏曲班社所占用，如"大佛寺庙会，从四月初八起到初十结束，是最热闹的庙会之一。庙会时，寺前搭满了茶棚饭馆，乡村农民赶车，骑马，士绅富豪则乘轿车前来观看；远处的吃住在寺，有的全家赴会；有钱人坐在茶棚里看戏；无钱人坐在大车上吃饭看戏。"大车少则几十辆，多则上百辆，一辆挨一辆，排列有序。坐车看戏，别具风采。[1]

沿着清时的绥来堡西行，便到了两汉时西域都护府辖下的乌孙东境，历经各朝各代一直隶属祖国版图，到明代，此地称为库尔喀喇乌苏，乾隆二十六年始，隶属迪化管辖，至民国二年（公元1913年）4月设乌苏县，仍隶属迪化道。乌苏这块沃土历来为各游牧民族世居牧放之地，且设县较晚，但随着驻军屯垦及会馆、宗教、神拜的发展，乌苏县城渐成规模。自"清乾隆四十八年（公元1783年）至民国中期，境内先后修建汉族群众朝拜的庙祠21座。每座庙祠各有传统会期。"[2]例如：农历的五月十日为老爷庙会（关帝庙），四月初八是娘娘庙会，七月十五日为城隍庙会，六月初六为龙王庙会等。每当庙会和农节期间，其俗与各地相同，善男信女各有所祈，人潮涌动，热闹非凡。各庙院主持请来戏班唱戏，并耍社火，届时方圆几十里农牧民骑马乘车蜂拥而至，叩神赐福，围观看戏长达数日，尽兴而去。

位处伊犁河畔的边城伊宁，自乾隆二十年（公元1755年）起，行兵屯、民屯、遣屯，大批内地，特别是西北诸省移民进驻，由此带来当地各种文化习俗。于是，各地会馆所拜各种宗教神庙、观祠随之林立于城内外，仅清时"在宁远城内便建造了约10座庙宇"。这仅仅是具有相当规模的庙宇建筑，还不计城外及所辖察布

① 《玛纳斯县志》
② 《乌苏县志》

查尔、广仁、拱宸、惠宁、熙春等城地，每年自农历正月十五始至七月十五之后，各寺庙观要举行大型的庙会和社火活动，有耍龙灯、舞狮子、旱船、高跷、出高台、放焰火。各寺庙在庙会期少不了要张罗邀请各路戏班来庙唱戏酬神娱众，例如建于宁远城内的两座龙王庙内，每当庙会、农节期间，便在所筑的戏台上唱演庙会戏，男女观众分列而坐，“戏场周围各种小吃，小玩具很多，叫卖声不断，热闹非凡”。[1]

如今的呼图壁县，清时乾隆二十九年（公元1764年）定名为景化城，乾隆三十八年（公元1773年）昌吉县设立，景化归昌吉县管辖，自建城至民国年间，先后修建了庙宇楼阁约18座，分布于城乡内外，如五户庙、兵户庙、庙公地庙、龙王庙、红山庙、日圪达庙、火神庙、娘娘庙、马王庙、城隍庙、北门楼、正武阁等。在庙会和农节期间，同样地由本地戏班或外地戏班来各庙会唱庙会戏，如位于雀尔沟山口的红山顶上的红山庙（红山无量菩萨庙，又叫红莲山大庙）据当地乡土志记载：“红山及麓皆建寺，寺南歌台一所，岁平民赛神其间。”清末至民国期间每岁农历六月十九日始为庙会时，由秦腔、眉户、小曲戏来庙戏台唱庙会戏，一连数日，附近几县商贾及民众云集于此，热闹非凡。”[2]红莲山大庙至民国22年（公元1933年）几经战火焚毁，遗址尚存。

历史名府吉木萨尔县，据史料记载：“武则天长安二年（公元702年）建北庭大都护府，遂大兴土木，建造寺院，在其辖区内先后建有‘应用宁寺’、‘高台寺’、‘龙兴寺’及‘西寺’等，佛教一时兴盛。”[3]宋时，王延德使西域至西州会师子王，师子王约延德至北庭相见时“一日至北庭，憩高台寺，其王烹羊马以具膳，尤丰洁”，这里所指“高台寺”即唐时所建。“遂张乐饮宴，为优戏，至暮，明日泛舟于池中，池四面作鼓乐。又明日游佛寺，曰应运太宁之寺。”[4]以此可见，吉木萨尔历史上便有兴建庙宇，并于寺中为“优戏”的习俗。仅当时的孚远县千佛洞庙、观、阁、殿就巧妙的连成一片，雕梁画柱四壁辉煌。“每年农历六月初六，千佛洞颂经大会，南路，北路的善男信女，东部、西部的僧俗人等……数日之间香火燎绕，钟声悠扬，人来人往，非常热闹。”[5]

其时的孚远庙宇众多，会馆毗邻，各寺庙、会馆“每逢岁月清平、五谷丰登，庙戏、社戏、会戏等四季不断。”秦腔、眉户、小曲子和后来的京戏等剧种成为各庙会期间广大汉、回民众所深为喜闻乐见的娱乐形式。时居迪化的“新盛班”，后组建的“新中剧社”，秦腔班社，奇台的京剧班，迪化的小曲子戏“元新剧社”以及散游的江湖戏曲班社、自乐班，每逢庙会到孚远来演出，从每年农历四月初娘娘庙会开始，六月初六千佛洞庙会到九月初八的丰收会戏，连台演出大本《黄河阵》、《闯

① 《伊宁市志》
② 《呼图壁县志》
③ 《开放的吉木萨尔》、《漫话北庭西寺》
④ 《使高昌记》
⑤ 《开放的吉木萨尔》

宫抱斗》、《马迁龙走国》、《拾万金》、《铡美案》等全本秦戏外;还有京戏《杀子报》、《庄子探妻》等;小曲子戏有《李彦贵卖水》、《小放牛》、《三娘教子》、《两亲家打架》等等剧目。"逢会演戏,全县群众男女老少纷纷赶来,闭门看戏。戏后评戏、论戏、学戏成为群众一时的主要生活话题。"

庙会这种文化形式以各宗教拜神、崇神为基础。自人类从动物界分化以来,从最原始的崇拜万物,崇拜图腾发展到佛教自西域东渐至东土内地,它是文明进化的必然过程。原始人群对崇拜物所行祭祀仪式中,便包容了歌舞乐的形式在其中,随着先人们文明的进步,对崇拜物所置的位置有了逐步的变化。随着佛教东渐,对佛神所居置之处便越来越考究,出于对众神神灵更为神秘的崇拜和众信徒也应有个祈拜之地的原因,各种庙宇便随着先人们居住条件的改善而改善,甚至超出先人们的居处条件。由于众神随着四季农节应运而生,佛道佛祖真君诞生日等日期也一脉承传下来作为各种佛道神节,于是各庙会自农历正月起至九月份的丰收会上,几乎月月有庙会。各种庙会在历时数千年的演变过程中发挥着它具有的各种社会功能,仅戏曲艺术方面看,在相当长的历史发展过程中,他们为中华民族这一综合艺术起到了发展、传播的载体作用。旧时的戏班艺人大多出身寒微,特别是众多的民间自组班社,在一段历史时期中,赶庙会和在庙中戏台上演戏卖艺是他们主要献艺之地,生存之谋。各班艺人在庙会相聚又是一个相互学习交流甚或竞争的场所。由此,使得各戏曲艺术得以发展。民众在赶会期间既拜神许愿,又观赏戏曲综合艺术的表演,从中娱悦情趣,默化性情并在民众中燃起论戏、评戏、学戏的热潮,使戏曲艺术传播于民众。同时,各寺庙因戏曲表演神戏以宣扬教义。以演戏壮势,以唱庙戏增加香火收入,他们与戏曲班社在即得利益上互为载体是一种"互利"关系。因而"庙会"这种文化现象在它仍存在的历史时段对戏曲艺术的生存和发展意义是深远的。

## 第六节 戏楼、戏台

明初至清代中叶,每逢庙会唱戏,酬神娱人的习俗成为戏曲演绎的主要方式。因而各类庙宇在修建时大多建有戏楼(戏台),在民众中形成"无戏楼则庙貌不称,无戏楼则观瞻不雅"的观念。出现了全国各地乃至丝绸之路沿线到西域一带处处有神庙、宗祠,有庙必有戏楼的现象。

佛道与乐舞间的联系最早始自于隋,到唐时更甚。佛道家为更好的宣扬教义,便采用民众喜于接受的形式、潜移默化的灌注宗教本义。明清时盛行的庙中造戏台的惯例:一是由于戏曲艺术自元代已成熟完善,戏曲形式已取代了唐时的乐舞,要演戏必要有一个宽敞而又高大的场所以纳众人;二是以演戏招徕香客信徒以资香火,以示兴旺繁盛。于是"有庙就有戏台"便成为一种习俗和造庙的

惯例。

各类庙宇戏楼格式自宋金时发生演变,由无顶的露台到有顶的舞亭,由四面观到一面观,表演区由一间扩张到明清时前后台连为一体的"双幢竖联式"、"三幢并连式"(戏台两侧再建耳房)等。如山西侯马董明墓葬(金大安二年,公元1210年)砖雕戏台模型,格式已基本确立了戏楼戏台构建模式。梁架由亭榭式扒梁结构改为厅堂或殿堂式抬梁结构,戏台上设置前后台隔断,两边开二门,供艺人出入场。又如建于清咸丰五年(公元1885年)、甘肃兰州陕西会馆戏楼,坐南朝北,全高9米,台基高2米,重檐歇山,四柱亭式。台口可两面开,朝北唱酬神戏,朝南面向街道可演娱乐戏。这种建庙习俗到明清时期达到极盛并随着文化西移传播到西域丝绸之路各地。

1. 关中一带的戏楼

长安早在隋唐时已有戏场,其时,盛行歌舞百戏,戏场名称如:歌场、舞台、舞遥、乐棚等称谓。结构形制有室内与室外之分,室内戏场多为宫廷和显贵富户修筑,建有舞台和看棚。据《隋书·音乐志》记载:"每岁正月十五,于端门外,建国门外,绵亘八里列为戏场,从昏达旦,以纵观之,故戏场亦为场屋。"宋钱易的《南部新书》记述了长安城内戏场的分布情况:"长安戏场,多集于慈恩,小者在青龙,其次荐福、保寿。"由乡民搭建的简易露天戏场则遍布于关中以及南北各地,且搭拆随意。宋时,随着杂剧出现,戏场发展为乐楼形制。至明清时,朝野上下尊崇三教,到处敕寺建庙,酬神之风极盛,戏楼戏台遍布三秦各地。清代修筑的戏台约计三千余处,现存百余处。关中平原已达到村村有戏台。各地戏楼除草台子外,戏楼已是寺庙建筑的组成部分,修建形制因各地民俗建筑各异,戏台前观众区是开阔的露天场,大者可容纳万人。戏楼形体高大,注重装饰。



图23 大荔东岳庙岱祠乐楼

如位于关中大荔县东的朝邑镇大寨子村东行祠内的大荔东岳庙岱祠乐楼,又名岱祠岑楼,据清康熙五十一年(公元1717年)《朝邑县后志》记载:"东岳行祠,一名崇佑观,宋政和八年(公元1118年)敕建,有碑记祠。"到明代曾重修,清乾隆六年(公元1741年)《重修东岳庙记》则这样记述:"东岳庙不知建自何代,重修于唐,敕建于宋,再扩于明。"近期从祠内发现清道光二十二年(公元1842年)镌刻碑上记载祠内建筑有"寝殿、座殿、献殿、长阁、香亭、牌坊、舞乐楼、东西戏

台"等。其中所记舞乐楼即是岱祠岑楼，乐楼坐北朝南，台基式建筑，通柱式木架结构。台基为长方形，基高二米，乐楼整体高十米，南面基沿正中修有门楼，通乐楼正庭。乐庭呈长方形，长约八米五，宽约八米，阔三间，进深亦三间。四周墙内竖落地木柱各四根，直通楼顶，撑起整体屋架，重檐歇山顶，木梁架结构逐层收分，整体建筑似如塔形，一二层主楼四周环以回廊，廊屋脊上正中竖有琉璃彩牌一块，题有"崇佑观"三字，乐庭正中金柱二根，上枝棚木与楼板，下层柱间砌墙构成乐厅，为奏乐之处；二层为木板棚面，也为听乐之处。

位于长安西大街中段北城隍庙内的西安城隍庙戏台，据《长安县志·卷十六》记载："城隍庙在县治西，前明建，累修于弘治、嘉靖、万历，有碑记。康熙三年（公元1664年）曾重修。""雍正初年遭火毁，总督年羹尧移秦府，木植改建。"百年后"至乾隆三十三年（公元1768年）又重修，建乐舞楼。"又百余年后于"光绪十三年（公元1887年）又重修，并立有重修城隍庙二门、钟鼓楼、东庑、乐舞楼碑。"可见历代上层权贵对儒、道、释三教尤为重视，崇神拜灵之风世代沿袭，致使民间敬酬诸神之俗日甚。城隍庙戏楼坐南向北，面对大殿背靠山门。戏楼为重檐歇山前带歇山卷棚式屋顶，五架梁木架结构。表演区约30平米；两侧文武场面位置各13.44平米；后台有3大间，可供演员着装歇息。舞台平面宽敞，前檐栏枋上着有斗拱9朵，用琴面双昂，正中着七彩斗拱，每柱为转角五踩斗拱，均雕有花饰，耍头雕有龙首，斗拱四周浮雕云纹。额枋于明间雕五龙腾云；两条龙分两边下垂于雀替上，形成骑马雀替；两角柱上贴凤头雕花板，前檐翼角两侧各着7朵两踩单昂斗拱，后檐着11朵两踩单昂斗拱，廊檐下装饰性斗拱37朵，后檐15朵。廊檐梁枋下与柱上间着雀替。真可谓是雕梁画栋，充分显示了明清两代建筑艺术、雕刻艺术已发展至如此高妙的程度，可与欧洲"巴洛克"建筑风格媲美。城隍庙每年四月初、八月中秋逢庙会，届时全城各阶层人士云集，酬神赛戏。

位于关中长安县距县城西南24公里处终南山北麓五台乡留村留侯庙（又称广惠庙）内的"长安留村留侯庙戏台"据庙门内侧石柱上所刻"大清道光二十八年岁次戊申桂月吉日立"字样，戏楼应建于1848年之前。戏楼坐北朝南，面对大殿，背靠山门，戏楼为前歇山后悬山式屋顶，东北西三面有回廊环绕，重檐翘角。屋面覆地板，屋顶筒瓦。戏台为台基式建筑。中部为表



图24　清佳县白云观戏楼

演区，左右为文武场面，后设耳房。同样是雕梁画栋，显示了极高的装饰艺术之美。

位于长安县城南约12公里处的子午镇城隍庙内的“子午镇城隍庙戏台”，据戏楼东内柱上刻有“光绪十八年李记金盛班在此一乐”等字样，说明了戏台应建于清光绪十八年(公元1892年)之前。戏台坐南向北，面对大殿。戏台全高约10米为台基式建筑，台基高约2米许，台面宽8米多，深约4米，后台深约4米。台基中间有南北向通道，直通庙院观戏场，西楼为砖木结构，硬山式屋顶。舞台分左中右三部，中部为表演区，左右设耳房，耳房前为文武场。

再如关中一带位于三原县城北街城隍庙内的“三原城隍庙戏楼”，据庙内东廊墙嵌有《城隍庙创建乐楼碑记》文所述，戏楼始建于清乾隆二十二年(公元1757年)，后曾修葺数次。戏楼为杆栏式建筑，前部系单檐歇山顶琉璃筒瓦覆盖。顶脊上龙形兽吻高翘。两边并饰琉璃山花。中立“明月楼”避雷器，台面呈“凸”字形，为三面观式。通面宽11米许，深8米，台基高出地面3米许，有四排木柱和棚板组成，台上中柱四根，将台面进深分置两间，两边建有耳房。戏台前檐柱上绘有“海水朝阳”“菱花对舞”彩色图案。台面中屏上书有“伶上献技”字样。戏楼坐南向北，台口面对正殿。每年农历八月二十四日为庙会期，邀戏班献艺酬神娱众。庙院为戏场，正殿方设有雅座，为显贵观戏会友之处。

位于关中西线的户县甘河镇东二里的“东岳庙戏楼”，据庙内现存残碑《东岳天齐仁圣帝》记载，戏楼建于“大明成化二十二年(公元1486年)。”近200年后于清康熙十六年(公元1667年)重修。又过200年于光绪七年(公元1881年)再次修葺。戏楼自初建至光绪七年再次修葺，历时近400年，足见明清二朝戏曲文化传承之盛，戏曲艺术代代承继延续不断，促使丝绸之路一带戏曲艺术发展日盛。

沿丝绸之路西去，坐落于扶风县城东大街南侧，与城隍庙隔街对望的城隍庙戏台，据清嘉庆年间《扶风县志》记载，戏台修建于明末崇祯六年(公元1633年)。戏台为台基式建筑，台基均为青石条砌就。戏台屋顶为单檐歇山顶，灰色板瓦覆盖，龙形兽吻高置屋脊。台面正中横悬匾额一幅，上书“钧天雅奏”字样。左右两边山墙上绘有“牧羊万世忠”和“挂剑万世仙”等戏曲故事壁画。戏台呈三面观，台前大街即是观戏场，每年逢庙会期，商贩云集，观众如潮，热闹异常。

沿丝绸之路西去位于周至县东乡北司竹村头娘娘庙对面的“火神庙戏台”，据戏台右后内柱上留有戏班题字：“光绪三十四年(公元1908年)三月初一日立”，“福寿班在此一乐也”字样，可知戏台至晚应建于清光绪末年。戏台为栏杆式建筑，高约8米，硬山式屋顶，三面封闭，一面看戏。台基高2米，台口宽约5米，台深约8米，台正中绘有二龙戏珠图，两侧绘有四幅戏画，后台绘有戏画三幅，其中一幅依稀可辨是《孟良降妖》的戏曲故事，每年逢会必演戏酬神。

与陇东接壤的宝鸡县马营乡郭家崖村菩萨庙内的戏台，坐东面西与菩萨殿堂相对。戏台为台基式建筑。中堂置木屏风，上挂有《醒世楼》匾额，出场门顶书有

"镜花月明"字样,上端为《甘露寺刘备招亲》三国故事戏画,入场门顶上端绘有唐代故事《郭子仪七子八婿大拜寿》戏画,戏台顶棚饰有八卦太极图、彩龙彩花图案。亦是每年农历逢会唱戏酬神娱众。

2. 陇东一带的戏楼

沿丝绸之路西出宝鸡进入陇东地带,位于华亭县砚峡乡的"翠峰山砚峡寺戏楼",据庙碑记载,庙宇始建于唐高宗丁卯年(公元 667 年),元顺甲午年(公元 1354 年)间曾重修,并将翠峰山望月楼改建为乐楼。改建后戏楼高二丈二尺,大三间砖木结构,两层楼阁上悬下空,八个翘角伸出,上挂风铃,屋脊嵌有琉璃瓦,寿字琉璃瓦封檐。台内正中隔板上刻有八仙上寿、福字、狮子滚绣球等图案。两侧上下场门框上绘有仙女散花、麻姑上寿。中柱上刻有楹联"日晶照天下,月明定九州",横额为"清平福地"。戏楼四周植有八棵苍松,一块大青石,三座庙,众称"八百(柏)一十(石)三座庙"。整体上给人以优雅恬静神秘之感,且极具文化氛围。每年农历正月二十五至三月二十日为庙会期,届时官吏富户,文人乡民商贩云集,会期相约借班唱戏,开戏前有鸣炮"催台"的习俗。

位于陇东天水西关的"伏羲庙戏楼"与著名古迹伏羲庙隔路相望。戏楼始建于明正德四年(公元 1506 ~ 1521 年),200 余年后至清乾隆四年(公元 1739 年)翻修,并保持原明建筑的风格。戏楼结构为单檐悬山顶,房顶着琉璃碧瓦,脊饰缠枝牡丹。戏楼高 8 米,宽三间,上下二层,上为戏台距地 2 米,台口宽 4 米,深 4 米,下层悬空,可行人。每年会期酬神演戏。

位于天水北道区麦积山古窟瑞应寺东侧的"麦积山戏楼",据《麦积山大事年表》记载,戏楼建于明代隆庆年间(公元 1567 ~ 1572 年)。戏楼横梁上题有"清光绪十八年(公元 1892 年)征用麦积、草滩、红崖、卧虎四村,五百民夫重建。由画工宋跛子,木工刘满太主事"字样。戏楼为土木结构,共三间,高 6 米,长 8 米,台深 6 米,台口距地 2 米。楼顶饰有"五脊六兽",檐下有斗,花板及方木,前后场装有透花隔板,出入场各门有框、扇,戏台左右侧为文武场面座,装有木质栏杆。自戏楼初建经明至清逾时 300 余年经修葺又经民国。麦积山戏楼历经四代,不知有多少戏班演戏,在其中演绎了历史的轨迹。

逾天水西去,位于丝绸之路陇西段的会宁杨集乡西川村的"陇西小戏楼"始建于明洪武二年(公元 1369 年),500 余年后,至民国九年因地震坍塌。后由当地民众集资出力依原样修复。戏楼颇具明代庙宇建筑风格,依然是雕梁画栋、飞檐斗拱。台顶置有浅浮雕刻制的"陇镇雅观"木匾一幅。每年逢传统农节或庙会,特邀戏班登台唱戏。据存有记载的,先后有化俗社、葫芦社、文化社、兰州"老班子"、关娃班、民乐社等戏曲班社来此演出。

位于陇东以北丝绸之路沿线的宁夏地区,清初以前宁夏各地戏曲演出主要在各类寺庙所建的戏台之上,每年正月初一始至正月二十九其间有三期庙会;二月初二龙王庙会始至五月十三的关帝庙会;七月十五至年终十一月初的东岳庙

会，之间仍有十数期各庙庙会以及不定期的各类庙会。会期以祖传旧制祭天、敬神、、唱戏，祈神娱众。各类戏班在庙会期间是最为忙碌的时日。各类寺庙戏台诸如：建于明代的真武庙戏台，建于明初的报恩寺戏台，文庙戏台，关帝庙戏台，建于明永乐年间的中卫高庙戏台，建于明嘉靖年间的龙王庙戏台，建于明万历年间的财神楼戏台，三星庙戏台，建于明万历年间的药王庙戏台等等。其中关帝庙戏台为重檐歇山顶式，砖木结构，同样是雕栏画栋，碧瓦盖顶。民国时山西梆子十二红戏班，秦腔葫芦班常于此台唱戏。

到清中叶以后，沿丝绸之路入驻宁夏各地的外地商贾均在当地修建会馆并同时修筑戏楼戏台，如太汾会馆、两湖会馆、直隶会馆、山西会馆。所建戏楼十分考究，雕梁画栋，戏台为伸出式，台口可三面观，戏台下为散座，戏楼两侧为包厢。会馆戏台为各类戏班增添了可供艺人唱戏献技谋生的场所，也为民众娱乐受化、丰富社会生活增添了去处。同时也为各商行扩大自身声誉、增加收人起到了良好的作用。



图25 古城甘州山西会馆戏楼

会馆戏台诸如建于清光绪年间山西籍商人修筑的太汾会馆戏台，又名三晋会馆戏台；建于清光绪十六年的西湖会馆戏台；建于清同治十三年由“福兴公”商号出资的火神庙戏台等。其中三晋会馆戏台坐北朝南，木质结构，画梁雕柱，重檐歇山，台高2米许，台宽6米，深6米露天场，可容纳600余人观赏。多为山西梆子戏班或过路蒲腔戏班上戏之所。

到民国时期，时代在变迁，人们的生活方式也逐渐有了变化，于是专供戏班演戏的戏园开始于市营业，戏园内置有椅座，两侧设有包厢，戏园提供茶水干果，供观众饮嚼观戏。如建于民国十六年的“月华舞台”，可容300余人看戏。十年后戏园重修，木质结构，三面环楼，戏台为半月形，台口宽8米许，深6米，并更名为“新华舞台”，俗称“小戏园”。

兰州是沿丝绸之路西去两关的重镇，位于兰州张掖路城隍庙内的戏楼据《重修皋兰县志》记载：“兰故有庙在城西北面，以为金明昌丙辰尝修葺之，元至大戊申复修，至洪武乙丑恶重修”。城隍庙始建于金代章宗七年（公元1197年）复修于元代武十五年（公元1308年），重修于明太祖十八年（公元1385年），明嘉靖至清代亦曾重修。到乾隆三年（公元1738年）戏楼又由省官绅捐资重修。戏楼座南朝北，整体上雕梁画栋，富丽堂皇，每年农历四月初八日始为会期，西北地区畅行的

秦腔、眉户、曲子戏以及外来戏种如蒲剧、豫剧、京剧等众多戏曲班社在此上戏，酬神娱众。

位于兰州滨汉中路东端的白云观内的戏楼。据《重修皋兰县志》记载："在西郭外，黄河滨道，道光十七年建，十九年列入祀典。"原有两个戏楼，一个在上白云观位于极寿山顶；一个在下白云观位于雷坛河下游，黄河南侧，均始建于清道光十七年（公元 1837 年），下白云观至今保存完好，是一组三进院建筑。戏楼坐北朝南，面对大殿，四亭式木质结构，重檐歇山，琉璃瓦顶。观内香火极旺，酬神唱戏经年不断，各界民众相拥赶会，热闹非凡。

3. 河西走廊戏楼

沿丝绸之路西去便进入河西第一要镇，古文化名城武威。位于武威东南隅有"文昌宫戏楼"，文昌宫庙宇初建于明正统二年（公元 1437 年）。300 余年后于清嘉庆八年（公元 1803 年）由县民捐资修建，文昌宫戏楼全高约 10 米，砖木结构，由十六根木柱支撑，戏楼外形为歇山顶式，双层卧脊飞檐，脊顶有鸱吻兽头。戏楼坐南向北与桂籍殿相对，台高近 3 米，台宽 10 米，深 10 米，三面开式，台下四面敞开，可行人。每年会期聚众酬神，届时戏班上戏，游人云集。

出武威沿丝绸之路西去，途径永昌。永昌东会馆戏台乃由陕西商人于清中叶集资修建，由会馆经管，接纳了无数当地戏班和外来戏班演艺献技，为会馆招徕了生意，也为当地民众带来了乐趣。

出永昌即直达历史文化名城张掖，汉时面对西域，张掖喻有，"张臂掖国"之意。张掖又名甘州，城南有一泉，其水清凌甘甜，故以泉水之美命名甘州。仅河西古甘州城乡便修建了一大批戏楼戏台，"据文化部门调查，新中国成立前共有 116 座古戏台，著名的有山西会馆戏楼、王母宫戏楼、仙姑庙戏楼、关帝庙戏楼等。"① 在这些著名的戏楼中现仅有山西会馆和戏楼保存完整，戏台高约 2 米，后院与大佛寺相连，台内有两边门，门眉上分别写有"入相""出将"颜体字；戏台两侧建有围栏看台，与戏楼同高，长约 20 余米，深约 5 米，同样是雕梁画栋气派非凡。此会馆始建于清雍正二年（公元 1724 年），后多次修葺，是集殿堂、楼阁、戏台、牌坊为一体的建筑群。又如修建于明代万历年（约公元 1573 年间）的玉皇庙，前后经过清雍正十年（公元 1732 年）重修。乾隆四十四年（公元 1779 年）募修。主要建筑有大殿、玉皇楼山门、戏台、看台等。亦是雕龙画栋，风格古朴，庄重典雅，是明代殿堂式建筑。又如：城隍庙初建于明洪武二十六年（公元 1388 年）之后，历经天顺、嘉靖、万历至清代顺治、乾隆年间多次重修，山门对面筑有戏台、牌楼，每当城隍庙会，这里必然是人山人海，商铺小吃、杂艺、甘肃腔、地方戏、鼓乐唱声夹杂着各种叫卖声此起彼伏，不绝于耳，呈现一派浓浓的热闹景象……

肃州（今酒泉）近连嘉峪关，是丝绸之路通往西域的重镇。明清时期酒泉一带

① 《甘肃·张掖市志·戏剧》

有200余座寺庙、道观、尼庵，可见信仰之盛，精神寄托之地随处可往。同时，凡有寺庙，门前大多建有戏楼、戏台，如北关仙姑庙背靠背戏台，每当“仙姑下凡节”，便人山人海，信女云集，前殿烧香拜贡许愿，殿后戏楼戏班争先献艺。城隍庙庙门对面的对口戏台，每当城隍庙会与甘州城隍庙热闹景象无二，可谓是人、神、商的大聚会。据博物馆耄耋老人回忆，各乡村“计有136座戏台(楼)”，其中6座草台，2座戏楼；市区有12座戏台，3座戏楼。到了清朝末年渐出现演艺戏曲的“茶园”、“戏园”。艺人们的演出场所渐变为固定的场地，但各民间戏班仍然走乡窜演，不绝于道。



图26 嘉峪关关帝庙戏台

位于长城西段的嘉峪关关帝庙戏台便是古建筑中的一例，初建于明代嘉靖二十四年(公元1545年)，飞檐画栋，井口天花格内绘有八卦图案，约高于一人的台上有二侧门，门楣上挂有“出将入相”字样。到清代乾隆五十七年(公元1792年)，由嘉峪关游击裴什衣、右肖把总秦六成、曹良臣、黄志等军民重建，其间经历了明末清初两个半世纪的漫长历程，自建成至今已近500年历史。由此可见，驻守边关的三朝将士们对戏曲艺术的需求是热切的。从戏楼初建年代算起，1545年正是昆山腔产生并兴盛且与“俗唱”并肩同进的时期。此时弋阳腔走遍大江南北，西秦腔即甘肃腔也已产生，而守关将士又多是陕甘一带人氏，对家乡戏的热爱是自然的。在关帝庙戏台初建之前，西秦腔已在河西四郡一带出现并巡演。嘉峪关关帝庙戏楼自明嘉靖二十四年初建以来，据老艺人回忆，此戏楼前后有近百个班社演出过，有些戏班于戏楼四周墙壁上和木柱上题字记载演出年月及各种戏曲脸谱，后经粉饰，风吹日晒雨淋，原迹多已不见，仅存后台东西两侧立木柱上记载：“清道光二十四年五月二十六日魁盛班武忠”、“清光绪二十九年山西大平县全盛班”、“民国十三年秦舞台”、“毛目同庆班”等遗迹字样。戏楼楹联写道：“离合悲欢演往事，愚贤忠佞认当场。”戏楼为砖木结构，雕梁画栋极具中国传统建筑风格。以此中原内地绘画、建筑艺术西渐也可略见一斑。

嘉峪关关帝庙戏楼亦是内地神庙祭祀文化与戏曲文化演绎的结合体，是“无戏楼则庙貌不称，无戏楼则观瞻不雅”理念在丝绸之路东西段交汇处的再现，它与山西关帝庙戏楼形制大体相似。它曾为各路戏班提供了出入关隘演艺的场地，它应是戏曲文化出关西渐的历史见证。

西出嘉峪关，沿着丝绸之路北道便进入西域第一站——哈密。

4. 丝绸之路北道一带戏楼、戏台

哈密自古以来是西域通往内地的交通枢纽,丝绸之路北道重镇。自汉通西域后,这里就成为重要的驻兵屯田之地。清康熙三十六年(公元1697年)封额贝都拉为一等札萨克,赐印编旗,置哈密为清廷所辖之地;乾隆二十四年(公元1759年)清政府在哈密设厅。在此之前驻扎清军已开始屯田,随着各级政权设立,使此地有了安宁的环境,河西一带边民开始流入屯田,商贸渐盛,各种文化习俗也在哈密形成氛围,庙宇、祠堂、会馆、商铺逐渐出现。如祭祀之地:天山顶关帝庙、哈密西河坝大坡的龙王庙、观音阁、刘猛将军庙、娘娘庙、城隍庙等。"湖西岸建有戏台一座,每年四月初八为庙会日,远近农民男女老幼,骑马坐车,前来赶会看戏。"宣统三年(公元1911年)四月初八,温支英路经哈密适逢其会,他记叙道:"是日适值赛会,为哈密第一盛举。商家植年以董其事,文武官员皆往祀神献剧,游履如云,颇极一时之盛。"戏台两侧有长联一幅,上联写道:"往事几千年,君相师儒,此日仅留陈迹。慨河山犹旧,姓氏频更,天地长存,英雄安在?传疑传信,只供后世清谈,丰功伟绩总成空,徒想象三代衣冠,六朝裙屐。"下联写道:"奇观日数部,悲欢离合,登场绘出全神。又宵小弄权,虽荣亦辱,忠贞信义,由苦而甘,是幻是真,堪作斯时炯戒,富善祸淫诚不爽。莫单看绮罗霞灿,弦管风流。"[①]之外,还有建于清雍正七年位于哈密老城的哈密帝王庙戏楼;建于清乾隆年间的哈密无量庙戏楼;建于清乾隆年间的哈密城隍庙戏楼;建于清光绪初年的哈密定湘王庙戏楼;建于清光绪初年的哈密关帝庙戏楼;建于清光绪年间的三省会馆戏楼等。依此可见哈密其地清代时文化氛围之盛。在其他节日也在上述戏台上过庙会酬神唱戏。

哈密近邻镇西府(今巴里坤)自清以来辟为通往丝绸之路北道重要的粮马育养之地,据史料记载:"清代和民国初期,镇西城里和城郊可供唱戏的戏楼有老君庙、关帝庙、山西庙、娘娘庙、三官庙、马王庙、地藏寺、仙姑庙、关岳庙、龙王庙、三清庙(南山庙)11处。这些戏楼和庙宇同时建成,雄伟壮观"。如建于清代的地藏王菩萨寺山门戏楼;建于清嘉庆年间的龙王庙戏楼;建于清嘉庆十一年(公元1806年)的马王庙戏楼;建于清道光二十八年(公元1848年)的巴里坤武庙(关岳庙)戏楼等。

位于丝绸之路北道要塞的吉木萨尔(唐时的北庭都护府)是一座历史文化名城,自清代移民屯垦以来即是重要垦区之一,各类屯民云集于此,内地民俗文化氛围优盛。有文史记载的戏楼有数十处之多,他们分别是:建于清乾隆五十七年(公元1792年),砖木结构,斗拱飞檐的后堡子庙戏楼;建于清嘉庆十五年(公元1810年)的娘娘庙戏楼;建于清道光四年(公元1824年)的长山渠大庙戏楼;建于清道光年间的芳芳窝子大庙戏楼;建于清同治十三年(公元1874年)的吉木萨尔

① 《哈密县志》。

县城大庙戏台，砖木结构，斗拱雕檐。建于清光绪初年的东岳庙戏楼；建于清光绪二年的头工大庙戏楼；建于清光绪三年（公元1877年）的二工大庙戏台；建于清光绪十五年（公元1889年）的三台大庙戏楼；建于民国二年（公元1913年）的吉木萨尔龙王庙戏楼；建于民国十四年（公元1925年）的羊圈台子大庙戏楼等。从庙宇的数量及戏楼、戏台的布局来看，在清、民两代时期当地的民俗文化是极其繁盛的。



图27　修建于清乾隆时期的奇台东地大庙

清末民初，地处丝绸之路北道的"旱码头"古城子奇台境内会馆所属戏楼（戏台）较多，较大的会馆有直隶会馆、山西会馆、陕西会馆、陇右会馆、四川会馆、中州会馆、两湖会馆等。"其中的山西会馆："大门两侧的木栅栏内，各塑有两名马武弁，西栅栏内白马鞍辔在身，静立待发，东栅栏内、紫马竖鬃悬蹄，嘶鸣待奔。正殿中供奉关帝君的金身塑像，手端着黄绫裹大印的关平和手持青龙偃月刀的周仓，分立两侧。"这种建筑布局和泥塑全身人马像与嘉峪关关帝庙制式极为相似。"正殿后面的广场上，耸立着当时在古城以高度驰名的春秋楼，登上三楼眺望，城内外一览无余，大门甬道后，便是戏台。"[1]古城的山西会馆既是一个同乡相聚之地，也是个商贸客栈，同时又是一个具有庙宇性的祭拜之地，少不了建有戏台，这种制式与河西张掖的山西会馆相似。

再看建于古城奇台的陕西会馆，"前门临街、后门通文庙巷。大门内30多米处有一个坐北面南的戏台。"依附陕西会馆的陕西商号"复顺玉"主事还出资支持会馆"从关内搬来把式（演员），购置戏装道具，使奇台出现了正式秦腔班。""自清乾隆末年，京、津、晋、陕、豫、湘、川、甘等省市八帮商人来奇台古城这座'旱码头'经商，随着商业的繁荣与兴旺，戏曲在奇台也逐渐兴起。"这里的"自清乾隆末年"按年代推算应该是1776～1796年间，随着如上所述"八帮商人来奇台古城"经商，同时又名古城为"旱码头"其含意以古城为商贸中心中转站，贸易行为向周边地区扩展、流通，可延续到古轮台、红庙子、昌八里、景化、绥来以西等地，随着商贸繁盛，内地各类人物也会沿着这条丝路北道流入各地，随流而来的各戏班也会依各州县巡演至此。乾隆末年（应该在1776～1796年之间），西北一带的戏曲，如秦腔、眉户、灯影戏、泥头戏（木偶戏）、地方曲子等入驻奇台古城，是在这个时期，至今算来也有200多年的历史。这种综合艺术形式在古城奇台一带生存并扩散，

① 《奇台县志》

至今在民间流传，表明有他们生存的土壤，这个土壤便是世代屯垦于这一带的西北移民。

在"清代和民国初期，奇台有庙观百余座，各庙供奉的神灵以籍贯区分：河南人祀岳飞，山西人祀关羽，陕西人祀周文王、周武王及周公。"各个省份的人，各有其崇拜祭祀的偶像，同时随着乡音、乡曲、习俗的差异，引进组合各自的戏曲班子以娱性寄情也是自然的。由此古城一带便出现了秦腔、眉户（小曲子）等戏种。这些各路戏班艺人们在庙会活动中便可以大显身手。如每年的城隍庙会、娘娘庙会、龙王庙会等寺庙的戏台上便会被各班艺人所占据，庙会活动也必然会招来各商号设点搭铺，人潮涌动，由是市声、锣鼓点声、声腔声不绝于耳，这番热闹景象与河西诸州庙会情景一般无二。

越过历史古都北庭府，往西便是乌鲁木齐。又名迪化，还曾有过红庙子之称。迪化屯城建于清代乾隆二十三年（公元 1758 年），此城又称"南关土城"是首府城建史上的第一座城池，文献记载的"一垒"、"土堡"、"城周一里五分"即指此城。此城是在清乾隆二十年（公元 1755 年）平定准噶尔部之后，为恢复地方秩序，巩固军事成果，实行屯垦与对外贸易的需要而建。"到乾隆二十七年（公元 1762 年）已有肆市 500 间向官方缴税。当时塔城的黄金、和田的玉石，乌什、鄯善、吐鲁番的畜产品都集于此贸易，成为早期茶、马匹、丝绸等物的贸易集市。"这座南关土城的建立，便成为清廷驻军以确保军事成果，维护社会安定，行统酬屯垦和商贸集市为一体的职能机构所在地。它对于巩固边防，发展经济的作用是不容忽视的。随着驻军维护周边秩序，屯垦人员不断往来，商贸繁荣，"庙宇寺院相继而立，据记载有具体方位年代的庙宇寺院有关帝庙、农王庙、罗祖庙、老君庙、药王庙、财神楼、五圣宫"等。这一系列寺庙初建时，按内地惯例必建戏楼和戏台，以娱众信徒及众神，从而招徕众多看客以旺香火。五年后即乾隆二十八年（公元 1763 年），迪化新城竣工；又四年，迪化新城城隍庙竣工。其正门前建有戏楼，在每年农历七月二十四日城隍诞辰之日，在此举行盛会并请戏班演戏，同时行城隍出府风俗。建于乾隆三十六年（公元 1771 年）之前的红庙子，"寺庙坐北朝南，由前殿、中殿、后殿、戏台、厢房五部分组成，在迪化庙宇中属规模较大的建筑。最初修建于乾隆三十六年（公元 1771 年）的药王庙，主体建筑有庙门、大殿、东西配殿、戏楼等。"左文襄公祠修建于"光绪十三年（公元 1887 年）为祭祀陕甘总督、钦差大臣左宗棠而建，以褒扬左宗棠讨伐阿古柏侵略军，坚决主张收回伊犁并主张在新疆建省的功绩。祠堂占地面积二万二千多平方米，由戏楼、过厅、厢房、后殿组成前后两院。"再如刘襄勤公祠，是为祭祀甘肃新疆巡抚刘锦棠，以褒扬其于光绪二年（公元 1876 年）出关后总理营务，收复失地，战绩卓著而建。"祠堂占地面积四千一百余平方米，由祠门、戏台、过厅、厢房、大殿组成。"还有修建于清代的至今在红山脚下唯一遗存的大佛寺山门，"坐北向南，面阔三间，砖木结构，单檐歇山顶，正脊砌砖，雕莲花饿，脊起翘平缓，斗拱构造质朴，檐下彩绘八仙图案。清时，红山

脚下曾是一片古庙群，其中主要有大佛寺、三皇庙、北斗宫、地藏庙，海神庙、火神庙等，每年农历四月初八，四月十五、九月初九，人们都去赶红山庙会，拜佛、求雨、求子。庙会期间搭台唱戏，商贩云集，热闹非凡。"①

从史志等历史记载中，我们以庙宇、会馆、祠堂这些历史建筑中的戏楼、戏台为依据来分析，推算戏曲这一艺术形式入驻首府的大约年代：首府城建史上的第一座城池——迪化屯城，也即后来称之为南关城，建于乾隆二十三年（公元 1758 年）。随着屯城的建立，"庙宇寺院相继而立"，而这些寺庙建筑，按内地建筑文化惯例必建戏楼、戏台。乾隆二十八年（公元 1763 年），迪化新城建立。乾隆三十二年（公元 1767 年）迪化新城城隍庙竣工，正门前建有戏楼。由此可以确认：迪化屯城到了乾隆二十七年（公元 1762 年）已成为南北疆繁盛的贸易集市，加上"庙宇寺院相继而立"，为各类各路戏班创造了献技卖艺、谋求生计的好去处，依此推算，各类戏曲应该是在乾隆二十五年至二十七年间（公元 1760～1762 年）先后出现在首府乌鲁木齐城建史上最早的城池——迪化屯城中，距今算来也有 240 余年的历史了。自乾隆三十三年（公元 1768 年），流放到迪化新城的清代著名学者、文学家，四库全书的总纂者纪昀，在边城生活过三年，他所撰著的《阅微草堂笔记》卷八中有"登岗顶关帝祠戏楼"之句。在他的《乌鲁木齐杂记》中有"元夕各屯十岁内外小童扮竹马灯，演昭君琵琶杂剧，亦颇可观"，即是对各腔曲的评价。他又记述了当时戏曲演出情景："酒楼数处，日日演戏，数钱买票，略似京师。"以此可以推理确定，在纪昀流放来之前、迪化城已经有相当规模的戏曲演出。他的"登岗顶关帝祠戏楼"一句可能记述了他初来边城随意游览，登戏楼远眺。"日日演戏"、"略似京师"，这是他远离京城与之比较发出的感慨。由此可以确认各类戏曲演艺驻留首府应在乾隆二十五年（公元 1760 年）前后。距今约两个半世纪的历程。纪昀在他的《乌鲁木齐杂记》文中又记道："有梨园数部，遣户中能昆曲者，又自集为一部，以杭州程四为冠。歌童数部，初以佩玉、佩金一部为冠，近昌吉遣户子弟新教一部。"这是一段记述各路戏班的记载，由此可见，各庙宇会馆戏楼戏台，在纪昀来边城之前，已有他们登台献艺了。

出迪化新城南去，为丝绸之路中道第一站，史称高昌城郭的吐鲁番，据史料记载："清末吐鲁番旗，便出现民间的同乡会馆，当时在县城设有"陕西会馆、甘肃会馆、二湖会馆"等，每逢年节喜庆庙会期间，除举办社火活动外，还邀请戏班来吐鲁番演出。"以演秦腔为主，本戏折子戏连续半月之久。

**5. 玛纳斯河两岸戏台**

位于天山山系北坡西段准噶尔盆地西南缘的玛纳斯，西汉时属乌贪訾离国地，唐时隶北庭都护府管辖，明时属瓦剌地，清乾隆二十八年（公元 1763 年）建绥来堡，四十二年建县。因绥来堡乃钦定县名，故称绥来县。1954 年改名为玛纳斯。

① 《乌鲁木齐市志》。

此地自东汉章帝建初元年(公元76年)丝绸之路北道开通以来,它便是丝绸之路北道通往西海的重要关口、必经之道。至清代乾隆中叶自建绥来堡之后,堡内先后建有文庙、关帝庙、城隍庙,每逢农历七月十五日过城隍庙会,人们抬城隍木雕像出府游街行像,在庙门前唱戏。这时期"秦腔是传入县内最早、影响最广泛的剧种。清乾隆年间,陕西、甘肃一带的'把式'(民间艺人)流落到玛纳斯。"看来,乾隆二十八年建绥来堡,距迪化屯城建成(乾隆二十三年)过了五年时间,而绥来堡是在历史遗城的基础上钦定命名的,城内应遗留一些上朝的古建筑,戏楼戏台的修建也该在建堡前后,即公元1763年左右。到乾隆时期之后,此地又先后修建了大佛寺,寺前广场建有戏楼,据昌吉文史资料《历史在诉说》中记载:"寺前有一广场,北端有一个坐北向南的戏台,与大雄宝殿相对……唱过不少戏文。"又修建有娘娘庙,"也是坐南向北,端直百米处有简陋的戏台,每逢庙会即在这里唱戏。庙会三天,戏台东西两侧,高搭帐篷,茶市饭馆,高朋满座。""王爷庙又称定湘王府,始建于光绪年间,后屡有扩修。""有山门三进,进中山门即是一个木结构的精美戏台,雕梁画栋,飞檐翘角,台上有'出将'、'入相'两个边门,后台为化妆室。戏台两厢白壁上绘有《刘海撒金钱》和《哪吒斗海龙》的水墨故事画,绘画精美……台前院中两侧立有两个带斗旗杆。"直到"民国末年,全县有52座寺庙。"[①]除了这些以各种崇拜物为偶像的庙宇之外,此地至清末民初先后建有各地同乡会馆7所,这些会馆也大多修有戏台之类的建筑。由此看来,玛纳斯县自清乾隆二十八年(公元1763年)建绥来堡至清末民初在一个半世纪的历史演变过程中,先后修建庙宇会馆近60座,其中大多建筑有结构不等的戏楼戏台,从众多的固定演出场地和各种庙会举行的日期算来,几乎月月有为期长短不同的各种聚会。由此可见,各种戏曲在此地活动的盛况来。

**6. 边城伊宁戏台**

位于西陲边城的伊宁市,两汉至晋时为乌孙国地,归属西域都护府。至唐702年之后,归属唐北庭都护府。经过漫长的政局动乱,历史变迁,到清乾隆二十七年(公元1762年),在固勒扎修筑宁远城,乾隆三十一年在巴彦岱建惠宁城,乾隆四十五年在今汉宾乡建熙春城。以上诸城均派管仓、同知等官员并驻兵防守。在这之后,伊宁经受了外族入侵、内乱等变故。到光绪八年(公元1882年),宁远等伊犁九城收归清廷。光绪十四年宁远设县,辖今察布查尔锡伯自治县和尼勒克、新源、巩留、特克斯、昭苏等县及惠宁、熙春两城。伊宁是丝绸之路北道通往西亚、东欧的必经之路,自丝绸之路北道疏通以来,便与中原内地依靠丝绸之路有着千缕万丝的各种联系,起着政治、经济、文化相互交往交流的枢纽作用。随着宁远、惠宁等城池的建立,军屯、民屯、遣屯陆续全面施行,内地各省区的各类人迁人口不断增加,随之而带来了各类文化习俗。各地商号、各省区的同乡会馆也随之设立,

① 《玛纳斯县志》

由此以各种宗教信仰和崇拜偶像为尊的庙宇也相继林立于市。仅在"宁远城内建造了约10座庙宇,其建筑风格规模和结构各不相同,除两座公所外,都是飞檐瓦顶。"①

宁远城内的庙宇有:关帝庙、娘娘庙、城隍庙、鬼王庙、龙王庙、方神庙等,这些寺庙因上述原因,戏台是少不了的,如其中的龙王庙在宁远城内便建有二座,"庙为正方形,砖木结构,有正殿和东西厢房,庙后有一块空地,门庭高大,正殿为泥塑龙王像,庙前300米处有人工筑起的土台,台前座池两边为长方形土台。每年龙王庙会或开春时节在这里演庙戏,男观众坐池内,女观众坐两边土台上。戏场周围各种小吃、小玩具很多,叫卖声不断,热闹非凡。"②这些习俗一直延续到民国初年,继而由陕西、山西、甘肃、河北、二湖以及杨柳青人组织各种同乡会馆,其中也有建戏楼戏台的,或借用寺庙戏台聚会演戏,以娱性聚情。或于农历二月二、四月二、六月二、七月十五等农历节气日举行社火庙戏等活动,欢庆祝愿百事昌盛。

## 第七节　戏　班

戏曲艺术自明清两朝始,之所以能继承发展繁荣、西传到西域各地并在当地兴盛一时,其中一项重要原因就在于它的具体承载者——戏班,他们既是戏曲艺术的生产者又是直接面向观众的传播者。戏曲艺术的形式、种类、风格都是由戏班和戏班艺人们经过长期艺术实践创立的。

戏班这种组织建制是随着戏曲产生、形成、发展并繁盛的同时应运而生的,它的各种建制也是随着戏剧的不断完善而趋健全。从宋元到明清是各类声腔产生、发展、成熟时期。戏班到了清代时,它的一系列管理制度已形成为严谨的体制。

作为戏曲艺人聚集之所的这么一种建制,最早应追溯到这个行业所尊的祖师爷时期,清代文人纪晓岚在《滦阳消夏录》中说:"伶人祀唐明皇"。把唐玄宗尊为戏曲行业的祖师,这样可以"上好之下必甚焉"。尊一帝王为祖师,势必提高戏曲以及戏曲艺人的社会地位,由此,后世艺人均自称或被称是梨园弟子,以此抬高艺人身价,在那种视艺人为"戏子"、"下人"的时代,艺人们以此附势也是出于自身生计而为。

戏曲艺人们汇聚之所自唐代玄宗时期所设梨园、教坊始,到宋元时期宫廷供奉班仍沿袭了唐时的旧制,称作教坊;到明代时亦如此,清初时称教坊司;到道光时改称升平署。除宫廷的供奉班外在民间还有各类名称的职业班、自乐班。他们

①② 《伊宁市志》

所设的行业组织公会也称为梨园公会。可以说"戏班"这种艺人聚集,生产戏曲作品,传播流通戏曲艺术的组织建制始自于唐代,发展健全于宋元明清时期。它的发展与渐成体系与戏曲的发展繁盛是同步的。

戏班的形制到了明代,大致是以两种模式遍布于各地:一种是由当地官僚贵族、文人士大夫层、富商大贾、据地持强的豪门所招养的家乐班,以供他们享乐之用,如《红楼梦》书中大观园里所养的戏班。另一种是在平民百姓中间由数人纠集,个人出资制备乐器、道具、服装组成的戏班,这类戏班由于资金缺乏,戏箱成色参差不等,加之走乡串村,大都陈旧简陋,这要依他们的收入而定。这种类型的戏班中的各行当、琴手又可以相互走串,互通有无,包括家乐班也常邀外班角儿来补充不足,这便促进了他们之间的各种交流。这两种戏班艺人们为社会各层人士带来了文化娱乐的时光,寄托情感的可能,通过表演传统故事,宣扬伦理道德的文化理念。同时随着戏班艺人们相互交流,更丰富和完善了各类戏剧的表演程式。随着戏班艺人们不辞劳苦,走乡过镇,风餐露宿,使得各类戏曲艺术逐渐西渐至西域各地。

1. 丝绸之路东段一带的戏曲班社

据传,清顺治、康熙年间(公元1664~1721年),关中大荔一带已出现了同州梆子邹邑班、大德盛班于民间演戏。到清乾隆年间各类戏班在三秦各地蓬勃兴起。严长明所撰《秦云撷英小谱》记载了当时的情景:"西安乐部著名者凡三十六,最先者保符班。"随后,道光、咸丰、同治时期办班演戏之风逾盛,在《陕西戏曲志》记载:"各地戏班林立,仅以凤翔府为中心的西府秦腔就出现了义兴班、秦顺班、顺义班、永顺班等四大班,还有八小班、二十四个馍馍班等三十多个班社。"其中,文中提到的保符班为秦腔班社,创建于康熙末年。到乾隆时期,戏班已发展为西安著名秦腔班社三十六班中的一员。严长明《秦云撷英小谱·金对子》记载:"保符有太平儿,姓宋名子文,色艺素佳。余至关内时,已年长不复登场。"文中着重记载了戏班中著名旦角太平儿,可见戏班的名望与名角的声誉是成正比的。

随保符班之后于西安享誉盛名的是江东班,戏班为同州梆子。创建于清乾隆初年。戏班发展至乾隆中叶,已蓄养出诸多各行名角,其中樊小惠、姚琐儿、申祥麟均技艺超群,被誉为当时西安曲部"三绝"。数十年后,各地名角相继来班搭戏,使戏班声誉越盛。后经更新,常赴各地巡演。保留剧目如《黄鹤楼》、《临潼山》、《铁莲花》等。

西安曲部著名的三十六班之一的秦腔双赛班,创建于清乾隆初年。严长明《秦云撷英小谱》对"双赛"曾有解释:演技高于保符班和江东班,即赛过二戏班,故为"双赛班"。到乾隆中叶,又称为"双才班"原由是二著名旦角艺人入班,为戏班大增声誉。数十年演艺生涯使"双才班"名伶聚集,曾受到官僚名士褒奖,誉戏班"演员阵容整齐,演技精湛超群",常被衙署于节庆、迎送宾客时节特邀献艺。到乾隆四十五年(公元1780年),双赛班与泰来班合谋发起创建西安梨园会馆,组

成戏曲艺人自己的行会,使之成为当时古城的戏曲文化中心。此举对其时古城及关中各地戏曲艺术的积累发展起到了促进作用。

创建于清乾隆初年的西安曲部著名三十六班之一、与双赛班盛名相齐的秦腔泰来班,具有一批台柱级名伶,后与双赛班共建梨园会馆,并以此为基础培养梨园弟子,统领各地"庄王盛会",在当时有力地促进了西安地区各类戏曲文化的长足发展,其影响力是深远的。

创建于清乾隆年间(约公元1795年前)的宝鸡阳平镇姜马村的姜马道情班,多年以来活动于丝绸之路的眉县、岐山、宝鸡一带。戏班有清乾隆年间、清光绪年间手抄道情曲目以及其他曲子曲目近三十回。如《五果争先》、《石佛衣》、《八仙过海》、《收金刚》、《文官赐福》、《湘子出家》、《桃园结义》等。戏班自初创,历经三个历史时期,历时200余年,实乃难能可贵。这类文化的承继表现出它植根于民间,吮吸着民俗文化的养分,显示出极强的生命力。

位于宝鸡虢镇西堡,清末民初为西府四大名班的西府秦腔义兴班,属家族班,俗称"田家班",创建于清道光年间(公元1821~1850年)。到清光绪初年,田姓箱主竞争,出重资聘名伶来班唱戏,使戏班名声大噪,一跃为"西府秦腔"之列。随后,义兴班曾与另三大班联谊集资于凤翔府修建"庄王庙"。于西府各州、县、村游演,保留戏目如:《春秋配》、《双鸳鸯》、《进妲己》、《游花母》等。

另一西府秦腔四大名班成员是聚顺社,清咸丰十一年(公元1861年)于宝鸡虢镇东湾阁底堡创建,属家族戏班,俗称"王家戏"戏班经四代艺人经营,采取以箱主参与领班,按比例偏重演员分成的管理方式,这也是聚顺班各时期人才济济的原因之一。光绪初年,聚顺社曾参与西堡田家班捐资修建凤翔府庄王庙,戏班每年上戏三季,即农历正月至四月;六月十五至八月十五;九月九至冬至(腊月二十三),其余时日休整,练功,排戏。戏社献艺对象以神、社、庙、乡会为主,兼应邀为婚丧寿庆演出和定点售票演出。戏社主要于宝鸡、凤翔、千阳、陇县、眉县一带巡回演出。聚顺社自创办至末期经四代族人传继,历时近一个世纪,各时期均涌现出诸多名角,上演过60余本精湛戏目,其中如《火焰驹》、《胭脂驹》、《忠孝图》、《破洪州》、《八件衣》、《法门寺》等。

另一西府秦腔四大名班成员是由岐山县蔡家坡高家镇富户高氏创办,俗称"高家班",高家经商,商行名号为"永顺",因而以永顺为戏班命名。戏班创建年代应与聚顺社同期。采取以技巧、贡献大小定帐份分红,不足部分由箱主补给。高家经商并广有田地,划拨50亩稻田、房三间供戏班为生计兼做。此举深有善意,极具人性化。戏班忙时上戏,闲时可耕田自给。永顺社曾参与捐资修建凤翔府庄王庙。永顺社长期于西府各地以及沿丝绸之路西去陇东一带巡演,戏社兴盛时达70余人,其中不乏各行名角。常演戏目如《黄河镇》、《文王回西岐》、《伯牙奉琴》、《二进宫》、《法门寺》等。永顺社自组建历经三个历史时期。

西出宝鸡沿丝绸之路进陇东地界入天水,清咸丰二年(公元1852年)创建于

秦州(今天水)的秦州小曲、秦腔戏班,以演秦州小曲子为主,兼演秦腔。活动与秦州城乡,以演庙会戏、堂会戏为生计。到清光绪二十四年(公元1898年),由西府周至人李某率班来秦州演艺,经撮合,两班箱主盟结良缘,两班合一,称名"鸿盛社"。由李某领班常年于天水醉白楼戏场售票演出,29年后李某过世,由主妇执班,经营有方,戏社日盛。常赴兰州、西宁等地游演,17年后由李某之子执班。

鸿盛社演艺60余年,先后有200余艺人入班上戏,演出戏目700余本,其中一些连台戏为戏社独有,如《列国》、《封神榜》、《走雪》、《杀驿》、《黄通官》等。戏社在唱腔、脸谱、演技等方面均有创新,形成风格,为陇东一带秦腔的代表班社。

组建于清道光十年(公元1830年)位于今武山清池村的于家戏班主唱秦腔。于家乃官宦之家,先祖曾为明代进士,任鸿胪寺鸣赞,为当地首富。戏班由于氏四兄弟操办,于老大领班,为家乐班性质。于老大主工花脸,兼生、旦、丑行,在兰州一线颇有名气。于家戏班代表性戏目如《花田错》、《蛟龙驹》、《出五关》、《下南唐》等。武山县每年的重要会戏均邀于家戏班到会献戏。60年后于家戏班为乡民演出中遭山洪冲击,戏箱毁于一旦,不得已解体。

宁夏地区于秦汉时属秦北地郡和朔方郡,到元明清时先后隶属陕西、甘肃,地方戏曲以秦腔流行最盛。此地出现最早的戏班即清乾隆中叶由皇室赐予当地八旗贵族军旅驻军的昆、弋戏班,昆、弋戏班亦即当地人称谓的"京腔班"。于宁夏各地演艺,后经随班带徒使戏班在当地延续百年之久。乾隆末年秦腔流入宁夏。至清光绪年间出现了戏班附设带徒的秦腔戏班,如"诚益社"、"刘喜戏班"等。到清代末年,天津的十大洋行均在宁夏设有分号,随之宁夏各地各类银号增至30余家,各号经营者多系河北、京津籍人士,他们常邀京津一带京剧、河北梆子名伶带戏班来宁演戏,由此,河北梆子、京剧传于宁夏。这即是由商贾为载体传播戏曲文化的一类途径,在丝绸之路上由商旅传播各类文化已是由来已久的重要因素。到民国期间,宁夏已出现了教习京剧的女子科班,造就了宁夏女子从艺的先河。

明清两朝时期,宁夏与陕甘相邻各县亦是丝绸之路必经之地,戏曲文化亦是沿着丝绸之路传入宁夏各地的。如昆弋两腔戏班"祥和班"约于清乾隆(公元1756年)由清皇室赐予驻扎宁夏八旗满营军旅的戏班。到清同治年间戏班归属天津福兴公商号,一应费用由商号支付,商号掌柜刘永禄酷好戏曲,常上台票戏。到清光绪十五年(公元1889年)刘氏从天津招来一批河北梆子艺人,使"祥和班"阵容扩大,兼演河北梆子和昆剧。不久从京城购得十六副竹架高脚宫灯,开唱夜戏。次年,又自天津邀来数名艺人,均技艺不凡。之后戏班易名"福顺班",戏班常上戏目如《大赐福》、《太白醉写》、《三戏白牡丹》、《孙庞斗法》等。

山西会馆戏班,清光绪十六年(公元1890年)始由会馆自山西先后邀来数批山西梆子艺人,常上演山西梆子传统戏目《六国拜相》、《蜜蜂计》、《焚绵山》等。至清末,山西梆子艺人十二红等离开阿拉善左旗入山西会馆戏班,自其时,山西会馆戏班人员倍增并易名为"十二红班"。班主由十二红领班,以演北路梆子为主兼

上河北梆子，在做工上独具特色，如十二红之女娥花主演的《思凡》全剧表演近半个时辰，无唱、无白，全凭演员做工、表情将内心的情感变化和复杂的心态表现得淋漓尽致，引人入胜。戏班常上戏目如《五雷阵》、《六国封相》、《调寇》、《捞月》、《升天》等。

成立于民国二十五年（公元1936年）的固原秦腔班社化俗社，演员主要是秦陇一带来此搭班的艺人组成，多演出秦腔传统戏目；组建于民国二十九年（公元1940年）的固原秦腔戏班中雅社，主要上戏成员也多由秦陇两地艺人任行，其中有两名女伶人赵金华和赵银华。中雅社主演秦腔传统戏目《辕门斩子》、《金沙滩》、《走雪山》、《乾坤带》等。二年后中雅社先后易名为"固原阳春社"、"固原新民社"，由丁醒民领班。

沿丝绸之路西去陇西第一要镇兰州，明清两代各类戏班相继出现，如组建于清宣统元年（公元1909年）的秦腔"万顺班"，是由艺人搭班组成，在旗杆巷上沟朱家庙设场演出以谋生计。

组建于清宣统三年的秦腔"得胜班"，亦是以艺人搭班组建而成的，成员多来自于"万顺班"，于城隍庙、安定门以及周边乡村演戏谋生。两戏班曾有诸多各行名角，在演员做工、戏目方面体现出甘肃中路秦腔的风格特点，代表戏目《斧劈老君堂》、《火焰驹》、《灭方腊》、《狮子楼》、《麒麟山》等。

"得胜班"组建两年后于1913年由众多艺人搭班组建秦腔戏班"化俗社"，在三圣庙及官园一带活动。戏社组建之初，添置了戏箱并从西安邀请了名角参与演出，此举已有戏艺交流传技的本意，同时依赖名角招徕观客，提高戏社声誉。"化俗社"20余年的演出对兰州各类戏班在形制和技艺的改观方面无疑起到了促进作用。其中邀自西安的名角朱怡堂影响颇深，极受兰州市民的赞誉，其妻亦登台上戏，是甘肃秦腔上台唱戏的女伶第一人，足见其破世俗顶偏见的勇气和人格魅力。

出兰州沿丝绸之路西去，位于乌鞘岭下的天堂寺藏戏班处在天祝大通河东岸，天堂寺始建于唐宪宗（公元806～820年）年间。到明万历年间于原址重建喇嘛寺，名"扎喜达吉浪"，俗称"朝天堂"，从汉字译为"天堂寺"。清乾隆年间，天堂寺僧人赴西藏学经，返回时把藏戏带回天堂寺。自此藏戏在天祝一带牧民民众中出现。至清末民初藏戏班僧人自创排演了载歌载舞的《米拉日巴》和藏戏《智美更登》。

始建于清光绪四年（公元1878年），位于永登县苦水的苗家秦腔戏班，是由艺人创建的家族班，戏班祖传三代，到20世纪初叶进入旺盛期，后渐转入以社火戏为主。戏班在近百年的演艺谋生过程中，为乡村师化了不少戏曲艺人，为当地乡民传播了文化和欢乐。戏班名角辈出，如净行的苗兰亭、苗宗芝等辈。保留戏目《蛟龙驹》、《火焰驹》、《赵飞搬兵》、《百寿图》等。

西出丝绸之路乌鞘岭便进入西汉时武帝创立的河西四郡之一的历史文化名

城武威。清光绪二十四年(公元1898年)曾有艺人搭班组建秦腔"富贵班"。12年后，于清宣统二年(公元1910年)，又由陕西、兰州艺人结盟联陕甘富商资助重组，并更名为"永和社"，意喻两省艺人和顺长久，和气财顺，应属商贾戏班。

创建于民国十六年(公元1927年)的郭聚堂戏班是演半台戏的戏曲班社，所谓"半台戏"又称老调，是以武威、古浪一带民歌俚曲为基调，为曲子戏体系中的一类独立戏种，形成于清中叶，艺人均为武威人，演出戏目均为小折戏，行头简陋。戏班组建之初即以班头郭聚堂之名命名。戏班常年于武威、古浪、民勤一带游演于村寨乡镇。保留戏目《三娘教子》、《卖水》、《苏三起解》等。

"新伶班"创建于民国三十年(公元1941年)。是由艺人搭班组建的秦腔班社，常年于武威城隍庙戏楼上演。

武威属县民勤，据传汉时曾是汉朝使节苏武被迫牧羊之地。活动于当地的"德俊社"是于民国十四年(公元1925年)由民勤曲子、皮影艺人刘国述得同行协助，联谊部分戏曲名伶组建的，因戏装、行头、砌末等是租赁城隍庙行宫和受赠于当地巨富所管"和盛当"，故名戏班为"行宫和盛社"。戏社于民勤演艺一年余，因刘国述病故，遂由戏社艺人李世德领班，招收艺徒组建"德俊社"。民国二十三年(公元1934年)始，"德俊社"与民勤"泰和社"合班演出。四年后，又有高台东洛艺人辛子平、艺徒曹开世入社演戏，二人上演新戏，使戏社声誉日盛。可见，名角对戏班具有至关重要的生计作用，所谓名伶效益即是此。为民勤曲子和民勤皮影戏的传承和延续具有一定社会意义。

出武威沿丝绸之路去永昌，永昌的穆家秦腔戏班组建于清同治十三年(公元1874年)，是由穆氏父子及喜好秦腔的戏友共同搭建的。之初，几位戏友自拉自唱，自娱自乐，日久，渐生群众基础，声誉日盛，由穆氏父子牵头，自制戏衣、行头、砌末，初具戏班规模，始登台唱折子小戏，人称穆家班。随后有一陕西艺人入班并兼教练，此刻，穆家倡议与城隍庙商定由穆氏家族出资一半，城隍庙以香火资出资一半，产权归庙宇所有，正式购置戏箱，组建专业戏班，穆氏领箱主，开始卖戏。保留戏目《清官册》、《三元扫北》等10余本折戏。这是一个由秦腔喜好者由自娱自乐继而萌生走专业唱戏之路，以卖戏养戏，以博愉悦的范例，在丝绸之路上类似戏班为数不少，他们同样使戏曲文化在当地产生了一定的社会效益。

2. 河西一带的戏曲班社

张掖自古是中原通向西域和亚欧大陆的交通枢纽，是东西各民族荟萃的通衢。汉唐隆盛之际张掖即是使臣商贾，"大者数百，小者百余，往返驰骋，不绝于途"的丝绸之路重镇。从唐代的《西凉伎》和《诸宫调》始，已有了戏剧的雏形。清康熙年间，江南名士，著名戏剧家李渔应靖逆侯张勇之邀来张掖，吸收民间歌舞，创西秦腔。

始建于民国十六年(公元1927年)的秦腔戏班新民学社是由当地士绅出资，县教育界出面主办的包帐式戏曲班社，是清民以来规模最大的戏曲文化表演团

体。常年于当时称之为秦陇舞台的西夏护国忠武庙戏台卖戏。曾培育出一批各行名伶，颇有声誉，保留戏目如《上煤山》、《临潼山》、《马踏五营》、《快活林》等。

清道光二十三年(公元1843年)，张掖人王志兴伙同其侄辈，在大满堡四十里店子创建了张掖第一个秦腔戏班，于花寨、洪水、东乐等地巡演，戏目《卖酒》、《佛手桔》、《八件衣》等。以王氏家族为主体，故俗称王家老班子，亦商亦农。戏班行头简陋，常于县城庙宇或四乡及边远山区庙会上戏谋生。到清同治年间，始有余资购置戏箱一副，此刻戏班班头易主改戏班名称为“乐义班”。一年后又易名为“志兴社”，并在酬资分成上实行批分制。由王家老班子派生出的“志兴班”仍有王志兴女婿掌班，众徒帮衬，戏班得王氏祖传技艺，时有名角参演，成为张掖颇有名气的戏班。除在当地城乡演艺外，常应邀赴山丹、民乐、临泽等地上戏。80年后，于民国三十一年(公元1942年)，丁毓秀(丁家娃)承岳父箱主之职，改“志兴社”为“志化俗社”，在二郎庙街陈家湾设有固定演出场所售票唱戏。丁氏演技精湛，加之有众多名角帮衬，赢得众多看客。同年又更名为“志兴秦腔社”。历时百余年，历经三个历史时期走过了它坎坷不平的演艺之路戏社保留戏目《卖酒》、《八件衣》、《五雷阵》、《花云带箭》、《出五关》、《十首本》、《大河东》等，先后出现过数辈名伶。

乐乐秦腔剧团于民国三十一年(公元1942年)创建于张掖，属驻张掖的军旅剧团，剧团在县府街高升店修建戏园营业演出。剧团演员阵容齐整，名角荟萃，对张掖地区的秦腔表演水平提高有示范和推进作用。常演戏目《玉堂春》、《白玉楼》、《明公断》、《白蛇传》等。

这种民间自由搭班、合资经营的戏曲班社，遍布于城乡各地，特别是广大的农村。屯田区更是村村寨寨有戏班。据木垒县(元明清时屯垦区)菜子沟戏曲自乐班的村民陈述，他们世代入居此地，形成了一种爱好戏曲的村风、家风。此地六队唱秦腔，五队唱敦煌眉户曲子。五队徐家自乐班八旬老翁回忆，其祖辈就喜爱戏曲，娶来的媳妇也要学会唱戏，形成家风习俗。这些民间戏班或自乐戏班，常于农闲节庆时节设台演戏，不计报酬，无怨无悔，极大的丰富了平民百姓的文化生活，村民们从娱乐中感受到伦理规范的浸润，特别是由这些艺人把戏曲艺术的种子代代传播下来，延续下去，使中华民族的艺术瑰宝青春永驻。

酒泉是丝绸之路古郡重镇，是通往西域必经之路，商贾官吏、庶民役卒等云集此地。物产丰饶，经济文化繁荣。

酒泉的戏曲文化当以秦腔为主体，辅以山西蒲州梆子、京剧、豫剧。均由山陕甘等地艺人沿着丝绸之路千里迢迢为谋生计辗转而来传播的。早在清道光二十年(公元1840年)，已有戏曲班社演出活动的记载。到清光绪十八年(公元1892年)，由秦腔艺人刘年升与付姓(人称付箱主，名不祥)的戏曲爱好者合伙成立“福盛班”，聚集往来酒泉的秦腔艺人为庙会酬神演出，这是酒泉第一个固定的秦腔戏班。到清光绪二十九年(公元1903年)，山西万荣县蒲剧艺人张心海带领蒲州

梆子"全盛班"途经西安、兰州、武威、张掖于路演唱历时三年落足酒泉。"全盛班"时有成员30余，蒲州梆子全盛班吸收了当地伶人和外来有名伶人搭班演出。戏班有蒲州梆子传统剧目200余本，擅长演艺慷慨悲壮的历史剧和传统武打戏，颇受欢迎。当地人称"全盛班"为"山西班"。领班张心海擅长须生，他帽翅功、翎子功、稍子功技艺多变，在《上煤山》一剧中运用"伞稍子"技巧将面容全部遮盖，堪称一绝，观众对其有活"江夏县"之称。山西班在酒泉演绎20余年名噪一时，颇有声誉。其因在于：明洪武初年，甘肃肃州一带有数批山西移民迁移至此垦荒屯田、经商，移民后辈继承了先人的遗俗，在文化认同上对山西蒲剧有认同感，故而张家老班子能在当地落足数十年且声誉颇佳。到民国四十四年(公元1925年)，原蒲剧演员老化，蒲州梆子后继无人，随后渐衰。约于1926年为图谋生存，振兴"全盛班"，张氏子辈们拜秦腔艺人杨三宝为师改学秦腔，颇有建树，其长于花脸的三子张兴三(艺名毛娃子)所上《三闯辕门》、《马踏五营》戏中舞台形象气宇轩昂，做工入微，博得观众赞誉。自此以后从父到子，蒲州梆子全盛班改唱秦腔，又有不少名伶入班搭戏，使戏班声誉如故。1929年张氏艺名毛娃子的长子率班赴敦煌演出，首场由毛娃子主演《下河东》中的两场戏，轰动敦煌，声誉不胫而走，使得敦煌县令耐不住戏瘾，连点三次毛娃子所演《滚龙床》，受到极高赞誉并领受赏金，于是"县太爷三点《滚龙床》，毛娃子名声关外扬"的顺口溜一时口传于敦煌四方六隅。全盛班在酒泉演艺近50年，演迹遍及酒泉城乡及周边县乡，步履维艰的走过数十年的辛酸岁月。

民国初年(约1912年)，酒泉陕西会馆(南会馆)商人，为应酬每年数届庙会。筹资自陕西宝鸡一带接来秦腔艺人杨三宝、黄海清等来酒泉组建"秦舞台"戏班，演艺于城乡之间。1926年由时任安肃区观察使的魏宏发主办"正俗社"，在魁星阁楼修戏楼一处并招收学员，聘杨三宝、吴义强等人授艺。演出剧目《紫霞宫》、《清汉桥》、《破宁国》、《三胡图》、《八仙图》、《定军山》等。

1938年，又有一批山西万荣县蒲剧艺人狄龙山、孙成群、筱秀兰等40余人来酒泉演艺。班名"晋新社"，成员中有人既能唱蒲剧亦能唱秦腔，在"山西会馆"演出。四年后(1942年)，蒲剧青年须生李之轩来"晋新社"搭班，后"晋新社"改称"共和社"由李氏任经理。

1929年，有曾于清末道台衙门任过师爷的张掖人蔺耀庭伙同秦腔爱好者商户吴俊堂等人于次年集资筹办"新光学社"。选少年11人随班培训，聘张兴三等人任教。半年后首演《孙家庄》告捷，受到各界赞誉，少年戏班声誉一时大噪。戏班曾赴张掖、武威等地巡演，并与武威"民乐社"联合上戏。"新光学社"后因战乱、资金来源拮据，难以维持，于1947年解体。

1945～1949年，驻防玉门的国民革命军一九一师所属"力行京剧团"常来酒泉演出。次年，国民革命军工兵七团所属兰月香的"岳华京剧团"来酒泉。这二个军旅京剧团有名角撑台，唱、念、做、打令观众赞叹不已，声誉远扬，他们在酒泉演

艺四五年之久。

1948年，原国民革命军九十一军所属“乐乐剧团”秦剧团30余人来酒泉以黄致中为领班，演出他们的保留戏目《二堂献杯》、《三堂会审》、《出五关》、《辕门斩子》、《潞安州》、《三堂会审》、《牧羊》、《打草鞋》等戏，脍炙人口，观众称道。

1949年，正当面临解放战争胜利之际，著名豫剧名坤常香玉率戏社来酒泉，但因时局动荡，民心慌恐，戏社收入欠佳。随后又与“乐乐剧团”在五省会馆同台合演，半台豫剧、半台秦腔，但观众寥寥，仍难度日，不久即返原籍。

酒泉乡间各村寨均有诸多由乡民自发组建的戏曲班社在节庆、农闲、庙会演出，人称“小戏班”(专业戏社称大戏)。其中延续较长、影响较大的有总寨乡魏德佑主箱的“魏家班”，泉湖乡水磨沟村王新年的“眉户班”，铧尖乡小沙渠村王佑亭、冯明信的“风绞雪班”(眉户、秦腔兼唱)，屯升乡东二村的范五璋、范玉衡的“范家班”，三但墩乡古城村的“眉户班”等。

位于酒泉属县金塔、组建于清咸丰三年(公元1853年)的金塔魏家秦腔戏班，是由毛目二乡民间艺人魏长三联谊当地民间艺人组建的。组建之初属自娱自乐性质，成员均自发集结，于农闲和节庆喜寿时为事主无偿演出。到清同治六年(公元1867年)由乡绅富户杜氏购得戏箱供戏班使用。自此，戏班始着妆，上演本戏。次年，戏班推选宋子汉领管，宋氏招收散于金塔、高台等地的秦腔艺人入班，开始于金塔、酒泉、高台等地行季节性游演，艺人均现聘现分红，民间称其为“草台班”。戏班常上戏目《明公断》、《八阵图》、《黄河阵》、《杀子报》、《包龙图三下阴曹府》等80余本戏。

羊娃子眉户戏班是于民国二年(公元1913公元)由班头杨娃子带领一帮陕西戏班到玉门演戏，落户于昌马，边演戏、边牧羊，因杨羊谐音，故称羊娃子戏班。民国十二年又一陕西齐龙戏班来玉门昌马演出眉户戏，羊娃子戏班与其同台上戏，兼上秦腔，民间称之为“风搅雪”。戏班常上戏目《老换少》、《大保媒》、《忠保国》、《玉堂春》等10余本。戏班上演《大上吊》一戏时常追求现场视觉效果，设有特技表演，使观众惊诧不已。这两个戏班均系陕西戏班，他们沿丝绸之路演戏谋生至河西一带，即把关中戏曲直接带至河西，其行已属文化传播的意味。戏曲文化西渐至河西乃至西域，戏班是传播的重要载体，这是一则极具典型意味的实例。

秦腔是敦煌民众喜爱的主要剧种。清代，民间即有戏曲班社每逢农节、春节、元宵节或各类庙会搭台唱戏，以祈天年风调雨顺，众生安乐。

清乾隆二十五年(公元1760年)敦煌由卫改县制，驻军统领为丰富士卒文化生活，买来戏箱并聘来曲子戏教头，抽调士卒排练，不久即走向社会，能在城乡庙会献戏。10年后，士卒曲子戏班自外地聘来秦腔伶人改唱秦腔，并起名为营武班。百年后，到清光绪年间营武班交由敦煌县政府接管。敦煌县府指派六隅农户捐资添置戏箱，招聘艺人重组戏班，并更名为“六合班”，即意喻为由六隅乡民合力兴

办戏班之意。戏班依次到各隅轮流唱戏,戏班由四方六隅百姓供养。直到民国八年(公元1919年),此俗更改为由戏班卖戏,收入按技艺高低分成,以戏养戏、以戏谋生的生存模式。8年后由当地福生永商号自天津购得戏箱,赊销给戏班使用。当时戏班人才济济,可上本戏300余出,是六合班的鼎盛时期。20年后,艺人老化,后继无人,戏箱破旧,当地民众嘲弄戏班:"六十生,七十旦,叫花子打架满台转",戏班渐衰次年戏班由塞光学社接收。

民国中期,敦煌换柱子曲子戏班在城乡十分活跃。戏班为半专业,由艺人搭班组成,以艺名为换柱子的为班头。常年演庙会戏,同时为民间红日寿庆唱戏助兴。民间对戏班名角多有赞誉:"王牛娃上台来天摇地动,张大贡看的胡子捋净","东牛西牛两个旦,没有换柱子搅不转","朱豁子的胡胡乐兴自的唱,丁冒的弦子弹得响","南门洞弹三弦,声音传到月牙泉"等等。戏班集青海、陕西的眉户,曲子小调于一体融合于当地曲子中,对敦煌曲子的融合和发展起了重要作用。戏班保留戏目《大顶转》、《梅龙镇》、《审苏三》、《打面缸》、《小放牛》、《瓜子赶车》等百余本。

组建于清光绪年间的六合班是敦煌创建最早的专业戏曲班社,时有六隅民众集资筹建,故名"六合班"。演艺到1927年曾自天津购得新戏箱一套,一直沿用至1948年。演出戏目《铡美案》、《玉虎坠》、《讨荆州》、《黄金台》、《苏武牧羊》、《鸿门宴》、《十五贯》等。

1948年,因六合班整体老化而解体,由10人委员会捐资筹建敦煌第一个秦腔戏曲科班——"塞光学社",选招学员20余,聘名伶授功,数月后于蓝亭庙会上戏《别窑》、《三打店》、《柜中缘》、《取洛阳》、《走雪》、《临潼山》等戏目,初露锋芒。此外,在各乡村有诸多村民组建的敦煌曲子戏班、眉户班、秦腔班活跃于民间不衰。

安西亦是丝绸之路河西一带重镇要塞。西汉时,敦煌郡在安西境内置三县,唐置瓜洲,于唐高宗武德二年(公元619年)置玉门关于县境内。清置安西本隶州,民国置安西县。

民国时期,安西的羊娃子小戏班是唱秦腔、山西梆子为主的。班主羊娃子原是酒泉全义班演员,民国十年(公元1921年)来安西演出,被安西经商的山西商人留下组班,组建羊娃子戏班,应属商贾班,初建时30余人,后甘州、肃州、武威秦腔艺人相继搭班唱戏,随以山西梆子、秦腔同台演出。到1945年山西客商及山西籍艺人相继还乡,羊娃子带领剩余艺人于西安二道沟定居,边务农边唱戏。其时羊娃子戏班在安西只此一家,各乡镇每逢庙会及祭祀活动必邀戏班前去助兴,戏班以历史顺序上演传统神话戏,如:列国戏、三国戏、唐代戏、宋代戏等,并依据各寺庙所供神位,上演相应的酬神戏,受到庙祝与赶会民众的赞誉。戏班曾辈出不少名伶。

3. 西域丝绸之路北道戏班

据《清实录》记载："乾隆四十年(公元1775年),哈密就有秦腔戏班演唱。""嘉庆年间(公元1796~1821年),在镇西县(今巴里坤)已有秦腔德胜班在活动。当时较出名的艺人有吴麻子(花脸)、杨天寿(小旦)等。"这些史料表明:戏曲由戏班艺人们传入哈密已有两个半世纪的历程了。在这之中,还有更早于这些年代的戏班在哈密垦区活动的踪迹已无从查找。有史记载的如:于民国初年甘肃兰州的一个年轻戏班为生存计,洒泪远离故土,历经磨难来到哈密,曾受到当地各界人士的赞誉,时任哈密县知事的米烈给其中唱的最好的二位'把式'取了"兰州枣"、"哈密瓜"的艺名,喻指唱腔甜美,和这二人齐名的还有"麻吾子"和"双喜子"。这个戏班在当时为繁荣哈密的戏曲起了一定作用。

在同一时期据《哈密县志》记载:"曾在敦煌曲子戏班学艺的徐建新,徐建善(安西人)兄弟二人来到哈密组成曲子戏自乐班,在城乡四处演唱曲子戏《买道袍》、《花亭相会》、《闹书房》、《送子》、《卖布》、《放风筝》、《闹五更》、《千杯酒》、《杀狗劝妻》等,名噪一时。"1934年后又由老艺人顾占元,聂占邦组织曲子戏在哈密兴起,大多演出传统剧目《小姑贤》、《张琏卖布》、《李彦贵卖水》、《柜中缘》等等,每逢节日、庙会、喜庆农闲时,在汉族群众聚居的泉水地、新庄子及沁城等地演出。泉水地的乡民在农闲喜庆时,常邀请戏班来唱曲子戏,使得周边的汉族,回族乡民来听,就是数里外的维吾尔族乡民也有来听的。1938年在哈密工作的共产党员张东月、李涛和申玲等人通过社会各界群众团体组建秦腔自乐班,演出传统秦腔戏,以此发动群众为抗日募捐。1944年由秦腔艺人何华俊、胡华明等人组成"易俗剧社"在老城定湘王庙设坐演出。1947年由三省会馆组建豫剧团。这些大小不等,各种建制的戏曲班社艺人在哈密这块沃土上,为广大城乡各界观众带来了文化愉悦和精神寄托,也为传播繁荣各类戏曲艺术做了奉献。

4 "老戏班"与"小戏班"

在清乾隆末年入驻蒲类垦区奇台的八帮商人中的陕西商人梁炳卿,出资从关内搬来秦剧演员,并置戏箱开梆演戏,历时数十年,由于演员年龄老化,人们称其为"老戏班"。1920年前后"直隶会馆从河北请来一班京剧演员,大部分是童伶","人们称其为'小戏班'。此后奇台县便有了五个戏班,即'老戏班'、'小戏班'、'小曲子班'、'灯影戏(皮影)班'、'泥头小戏班'"。

清乾隆年间,随着景化县(呼图壁)城修筑,商行、寺庙渐立,内地来景化屯垦人等大量流入,景化开始出现流行秦腔、眉户、小曲子等。在清末民初年间,先后有数起戏班多来演出,"迪化刘芳率领的秦腔戏班曾多次来县,在城隍庙、红山庙、火神庙上唱庙会戏。"奇台的"小戏班"也来此地演出京戏。民国十五年(公元1926年),由戏曲爱好者们自发组织的秦腔"自乐班"常被邀到富户家为喜庆事唱戏助兴,或在庙台为民众表演,有时参与外来戏班演"票戏",进行交流。"1948年

成立了呼图壁业余秦剧团,由徐成义领班。"[1]

5. **"兰州枣"与"哈密瓜"**

"民国十五年(公元1926年)'兰州枣'、'哈密瓜'等带领戏班,由哈密来昌吉落脚演出。""这个戏班子经过吐鲁番、迪化,最后落脚在昌吉县。从此昌吉有了几位闻名遐迩的戏剧名流,这给昌吉县戏曲舞台上增色不少。"此后在昌吉县的戏曲发展史上有了第一个专业戏班。在老君庙戏台上首场演出时,"兰州枣"等人的精湛表演轰动了县城。每逢戏班演出,观者人拥如潮,"兰州枣"这个艺名成为人们饭后茶余议论的中心,深受当地民众的喜爱。后来又与原有的早年从陕西流入昌吉的木偶戏班合而为一,使"兰州枣"戏班演员阵容发展到40余人,行头齐备,由此戏班发展到兴盛时期。

6. **首府的戏班由来已久**

乌鲁木齐在新疆戏曲发展的历史长河中起着汇聚和传播的重要作用,早在南宋嘉定四年(公元1211年),当时乌鲁木齐属北庭所辖地,中原道教首领邱处机来西域游说播道时,曾在这一带看过中州(河南)艺人表演的侏儒伎乐。自清乾隆二十三年(公元1758年)筑建迪化城以来,随着屯垦业的发展,来自内地各省的各类移民骤多,因而带来商贸业的兴盛,为各种宗教祭祀偶拜所建的庙宇突立,使得各戏种蜂拥而至,由此迪化城一时热闹非凡。但由于各路戏班艺人聚合流动性极大,他们不可能似各庙宇中所建的戏楼戏台那样久驻一地作为历史文物及古代建筑而载入史册;再者,戏班艺人大多出身寒微,为生存计不得已而投身伶门,靠赶庙会、街头卖艺,为富门献"堂会",取悦于人而在缝隙中偷生,除少数投靠达官豪门者外,其社会地位是极其低下的。正由于如此,在历代正史中对他们的记载甚微。只能从零星的记载中略知一二。清乾隆三十三年(公元1768年)流放来迪化城的文人纪昀在他的杂记中记道:"有梨园数部,遣户中能昆曲者又自集为一部","歌童数部"、"近昌吉遣户子弟新教一部",点滴数语已告知当时戏班大略。

清光绪元年(公元1875年)左宗棠奉命清剿阿古柏匪徒。第二年刘锦棠率湘军进疆,随军有"花鼓自乐班",此班除为湘军上下演唱外,也在迪化公演。"清室贵族载澜贬放迪化,他从湘军遗老中搜罗一批艺人组成'清华班'"以消愁解闷或为豪门唱堂会。逢庙会,也为民众售票公演,是迪化较早的专业戏班。"至1936年流落于米泉"。[2]

1876年由从事商农的河北人组建一河北梆子自乐班。同时,于光绪十六年(公元1890年)以前,又有来自陕甘一带在迪化以唱梆子个人卖艺的秦腔艺人不下20余位,他们自发组成自乐班,配以乐器清唱。是年,红山庙会有一个以唱梆

---

① 《呼图壁县志·文化》

② 《乌鲁木齐市志》

子为生的兰州籍秦腔老艺人吴占鳌，联络了一批秦腔艺人组成“新盛班”，他们在红山庙会上演出折子戏《三娘教子》、《花亭会》等颇受群众欢迎。之后，此班常被邀在庙会和富门演出，后来“新盛班”被陕西会馆收留。次年，河北商人王希曾把河北梆子艺人纠集起来组成“吉利班”，参加红山庙会演出。

至此，两年内在迪化先后组建了“清华班”、“新盛班”能着装演出《小放牛》、《刘海戏金蟾》等戏，其余各班由于戏箱匮乏，只是坐台清唱。光绪十九年(公元1893年)由定湘王庙出资，从内地购来新戏装，但戏装只限几个戏班为湘王庙会演出使用。由是，各班竞相排练，以便着戏装演出，一显身手。时居迪化的官僚富贾为借“定湘王”声威来扩大各自的影响，便常邀各戏班利用湘王庙戏服献演“愿戏”各班为争“雇主”竞争激烈，各自补充演戏实力，以争名份，由此，在无意中起到了推动发展当时戏曲艺术的作用。[1]

1917年由陕西会馆发起，联合晋、陕、甘三省流入边城的秦腔艺人在“新盛班”的基础上组合“三合班”，并由三帮商户集资，从西安购来一套大戏箱，开始在迪化和北疆各县演出连台本戏。1934年“三合班”有了自己的演出场地“元新秦腔园”。同时，另有秦腔票友发起组办“天山秦剧院”，有此两个秦腔班社同时挂牌对外演出。“民国二十八年(公元1939年)，农历正月初一两个班合并，改称‘新中舞台’，集中对外演出。从此，秦腔班社便以城隍庙(原新中剧院址)为演出场地。”在“三合班”组成的同时，河北梆子“吉利班”在津帮商号的支持下，置办了部分戏装演折子戏。1919年由迪化、伊犁、塔城，及津帮商人资助，组成另一个河北梆子班社“天利社”。后来此班由天津杨柳青社补充来32位演员，自此“天利班”从演员到行头、剧目都在当时的迪化首屈一指。

至此，迪化城已有四个专业戏班。1939年由海参崴回归来的“新民剧团”又称“华侨班”应邀来迪化，在原“天利班”定点演出的新星舞台售票演出。“华侨班”是职业剧团，以京剧为主，兼演河北梆子与评剧，演员阵容整齐。1940年“华侨班”在汉文会支持下，选三角荷花池(今天山百货大楼址)兴建天山大戏院，作为专用的演出剧场。[2]至此，当时在迪化城内已发展到五个专业戏剧班社，那些自发组织的自乐班和短时游演的各类班社不计其内。同时存在于乡、村的工余自乐班已无法寻其踪迹。1944年之后，西北各地秦腔眉户艺人相继纷纷来到当时的迪化、哈密、奇台等地，为当地补充培养了一批后继者。正是由于这些专业戏班社和更多的路头班、工余班、自乐班艺人们的辛苦作为，极大的丰富和满足了城乡人民的文化艺术需求，为发展新疆的戏曲艺术做出了奉献。

7. **边城戏班**

通往西亚、东欧的西域边城伊宁，据史料记载：“民国二十三年（公元1934

① 《乌鲁木齐文史资料·二辑》
② 《乌鲁木齐市志·文化》

年）伊宁城有两个私人戏班子，一个是刘彦的秦腔戏班，有30多人，演出《白蛇传》、《游龟山》等传统戏目。"还有一个河北梆子戏曲班，有时此班也唱京戏。后来有一位游演艺人姓任的班头约请几位戏曲演员和一些学生成立了一个戏班子，曾演出过《桑园会》、《南天门》、《挑滑车》、《杨香武三盗九龙杯》等本戏。此后不久，由"从海参崴归国华侨白仁甫组建一个京戏班，后来又与河北梆子戏班合并，在后滩、黄酒馆等处演出传统戏与折子戏。也唱《法门寺》、《翠金山》等评剧和梆子戏。"[①]这个戏班除了演传统戏目外，还排演了反映东北人民抗日救亡的新戏目。在这前后，由伊宁本地的汉、回族群众自发组建了一个小曲子戏班，演出过传统戏《白蛇传》、《游西湖》、《卖水》、《梅降雪》。后来还排演了现代戏《穷人恨》等戏目。

从各地戏曲班社组建情况来看，大致分为两类：一类是在有权势人物、豪门大户、富商巨贾及有政治背景的庙、所、会馆的支持下采取外聘内招的方式组建起的戏曲班社；另一类则是由流落艺人相约组建戏班在各庙会、馆所、乡、镇、村落表演卖艺，以求糊口度日，间或应邀至富门或平民百姓家中唱"堂会"或红白之事唱戏助兴。其实这两类组织形式自明代时早已出现了，只不过顺应了社会发展的历史规律而一脉相承流传至西域各地。特别是明清以来，遍布新疆各地的各类戏曲艺术，基本上是沿着丝绸之路北道逐渐漫延开来，他们是内地各省区文化的西移现象，所谓物随人移、音随人移，那种文化氛围、文化习俗、文化认同和文化凝聚现象只不过是换了一个地理环境而已，特别是相同省分的人们在西域相聚，为了生存以求发展，便组建起一个个固定的场所，这个场所的实际意义和功能是多方面的。

## 第八节　丝绸之路百花锦簇

各类声腔艺术是由艺人将发生器官构置成一种虚空与实体相谐的形态，虚实相合以气运行，以虚实相合构成的空间运用气息使气流在构置的腔体鸣响共振，传导出具有不同风格不同情绪的声音来，从而表达某种情意。

我国最早的诗歌总集《诗经》集公元前1066～前541年前后约500年间的各类民歌民谣作品，集十五国风160篇，反映了不同地域的民俗风情。不同的民俗风情又与当地先民们所赖以生存的地域环境，生活习性以及不同的生计手段相联系脉脉相承，依据不同的生计模式造就出不同的习俗风情。

由于地域辽阔，不同区域和不同种族的先民们长期形成的情意交流的语音模式亦不相同，不同的民俗风情模式和不同的语音模式便构成和造就出不同风

① 《乌鲁木齐市志·文化》。

格风味风情的民歌来。形成这些不同形式不同风格特点的歌谣是由不同的声腔模式所造就，这种虚实相合的模式又与不同地域的各族先民长期形成的习俗和语音模式紧相联。所谓"音随地改"，它必定在不同的方言声调支持中体现一种地域符号模式和乡土乡音相亲的心理模式。如"秦之声"，便是具有鲜明地域色彩的民间民俗音乐种类，它源于世居西北地区的先民们。随着历史的变迁和文化承继，形成为一类文化习俗。延续传承至明代，在陕西、山西、甘肃一带民歌与说唱音乐的基础上，逐渐相成为陕山梆子，那类梆子腔以它音调高亢、激越悲怆、节奏强烈形成了具有浓郁地方风格色彩的唱腔模式，这种模式以当地的语音、曲调相融合，逐渐在关中一带形成极具鲜明地域色彩、流传甚广的秦腔。

"腔"是以软体组织构成的空间，这些空间也既是共鸣腔，在咬字吐词器官的配合调节下利用"虚"即"气"的流动运作形成一种带地域风味的方言语音声调来。而这种声调在一个区域形成并非短期造就，它必是早在春秋时期已逐步形成，由当地先民潜移默化代代模仿承继下来。秦之声也即是当地先民们的方言声调的扩大和延续。

区域性的方言语音声调文化，其方言基调模式不会有大的变更，便依样的代代传继下来了。《诗经》中所收集的民歌内容丰富：有以表述各种情绪情感为主的，有记述史实记事的等；内容有长有短。它所收集的不同时期的"国风"，其时空跨越和地域跨越都是前所未有的广大，那些代表不同区域的"国风"也像秦声一样给人们展示了华夏民族在广袤的沃土上繁衍生息，形成、创造不同风格的音乐文化，同时也明白地显示出风格不同的歌谣是由于不同的微妙声腔模式所造就。那些不同风格的"风"，其实也就是不同地域、种族长期在当地形成的方言语音声调文化模式和唱腔模式的集中。文字，只是记录语言的符号，秦一统中国后统一了文字，但文字的统一并不是对文字读音声调的统一，数千年来形成的各区域不同的方言读音使相同地域的人们形成一种乡音模式，乡土观念。自明清以来，乡音便是构成各地不同风格特征的地方戏曲种类和那种乡情的基础。

从语言本身的特点来探求音乐问题，是古今人们认同并予以实施的做法，各地不同风格的民歌、戏曲唱腔是在语音模式基础上的引申、扩大，也即是在具有旋律化的方言基调上更加强化了音高、时值以及力度，因而仍会保持他们原有的优美方言风格特征，这一点，在各地方戏曲音乐化的念白、唱腔中表现尤为突出，这种具有鲜明地域特征的唱腔风格在使用可调节共鸣腔的运作中，是以方言语音声调模式为基础的，是在这种模式基础上的再扩大和延伸。中国传统的各种不同类型的戏曲种类、即是以不同风格的唱腔、道白为主，辅以动作表演、服装道具、舞美为衬托，通过唱、念、做、打表现充满戏剧冲突的故事。一切表现手段围绕着故事情节而展开、而表现，其中的唱、念便是以各地不同的方言音调为基础，吸收了当地的民歌曲调，形成各具风格的唱腔模式，"秦腔"、"京腔"、"豫腔"、"昆腔"等便是其中之例。各地不同的民歌，戏曲唱腔"以字行腔"构成多种"以气送

声，以字带声，声情并茂"的唱腔模式，使我国声腔艺术历史久远，璀璨辉煌。

戏曲艺术门类集文学、音乐、舞蹈、语言、表演、杂技、武术、美术诸因素于一体，在一定的表演场所由演员扮演各种角色塑造舞台艺术形象，从而表达一个较完整的故事情节，表达某些思想情感达到愉悦、教化观众之目的。我国存有的300余个地方剧种均有其共性：从生活中来，表现生活、反馈生活。社会的主体是人，是由男人、女人各个不同年龄段的人，不同职业、不同个性的人组成的，因而表现在各剧种中便分别出现了不同的行当：生，旦，净，丑，杂，而这些不同的行当又根据年龄，职业，个性细化为若干个各具性格特征的角色，这些不同的角色通过程式化，戏剧化，歌舞化，节奏化的表演，综合运用唱、念、做、打等表现手段依分场的结构体制，虚拟的表现手法创造出独特的意境，对生活做出印象、象征性的形象概括来塑造舞台人物形象。言之不足显形便借助舞蹈动作来造型抒情、表事；舞之不足以传声便用音乐、声腔来达意抒情。通过唱、念、做、打这些程式化的过程来抨击所表现故事的善、恶、美、丑，用以激发人们不同的情绪情感反映，通过这些不同的表演语汇使观众在体味评价伦理道德之中，进入对外形式美的审美境界，戏曲表演便集内容与形式美相合，体现出他们的共性规律和个性特征来。

戏曲艺术利用它独特的、程式化的表现手段给人们在视觉、听觉上造成极大的时空想象空间，它依据文学艺术所具有的一切优越特征，从微观到宏观自由无限的塑造形象，从而能够更深层的反映生活、表现生活，张扬抨击伦理道德之美善丑恶。它比之一首歌，一段舞之意图所表达的情意要完整、深刻的多。相比之下，戏曲艺术这个综合体是集歌，舞，乐更高级的表现形式，是人类文化发展的必然综合，它的内外形式诸因素展现了一个时代的社会文化风貌。随着戏曲艺术从孕育至逐步成型到完善成熟，体现了一个民族文化的进步。

流传丝绸之路乃至新疆的戏曲艺术是随着内地汉族民众移居陇西、西域由众多各类移民负载，在丝绸之路沿线直至中亚丝路北道、中道绿洲形成汉文化氛围，是内地文化在这一区域生存发展的表征。他们在河西、西域流行、传播、展示着深刻的历史意义和现实意义。

首先，他们是与各个历史时期各类屯垦戍边行动进驻祖国边疆的文化品类；其次，戏曲艺术中的许多戏目内容如《杨门女将》、《穆桂英挂帅》、《岳母刺字》等宣扬的是保家卫国、反抗侵略；《林则徐》、《左宗棠在新疆》等褒扬了维护祖国统一、促进民族团结、共建边疆的英雄人物；《包青天》等张扬了弘扬正气、为民除害的个性人物高贵人格魅力；《沙枣花——白杨树》、《挺起的脊梁》等则表现了兵团人艰苦创业、扎根边疆、建设边疆的博大胸怀；《三世亲情》、《英武香妃》等歌颂了边疆各族人民团聚一起维护祖国统一，共建家园的文化情结。这一切充分表现出戏曲文化内涵深刻的政治意义。

戏曲艺术自它萌生、逐渐完善成熟，走过了千年漫长的不断取舍更新的路程。他们中的一些戏种随着移民持续迁入新疆，在这片沃土上生存、延续，依然随

着时代和环境变化也在形制上变化着；他们依然在向人们陈述着发生在各个历史时期和昨天的故事，因而，它所表达的内容和艺术表现形式无不包含着鲜明的延续性、传承性和深刻的历史性特征。在论述中是不可与历史割裂的，"一个国家的历史和文化的死亡，说明一个国家的死亡。"历史和文化永远是共存的，不可分割的。

戏曲艺术隐含着忠、孝、节、义、爱人、爱家、爱国、友善、勤劳、诚实、守信的思想，数百年来润泽默化着人们的心灵。如《三世亲情》、《辕门斩子》等具体体现了中华民族传统的人文理念，表现出传承悠久的人文道德观念。

传承边疆的戏曲艺术以它民俗化的传承方式深蕴于民间。在清代、民国时期，它是人们精神文化需求的主要方式，它以方言语音为基调以颇具情缘意味的乡音吸引着各自的乡亲，达到文化认同，共觅乡缘之情，有着极强的凝聚力。以乡音乡情构合的各类社会组织和依附其身的专业、业余戏曲班社是社会制度中的一类组织，它依附在不同的社会建制之上，发挥着诸多社会功能，充分表现出它广泛的社会意义。

流行西域的戏曲艺术是华夏民族民间文化资源的一个种类。他以物质和非物质的，以显态物质和隐态物质的表现方式在祖国的边疆沃土上生根、开花、结菓，展示出它悠久的生命力，体现出它内涵的文化意义。

流行新疆的戏曲艺术集各民族民俗文化于一体，数百年来吸取包容了各种优秀文化因子，逐渐形成具有一定边疆风味的戏曲品类，表现出它博大的文化包容性、民族融和性。

戏曲文化流传至新疆已逾数百年之久，各类剧种也有数十余种，他们在这片沃土上传承、延续、变化着。随着社会制度体制的变迁，有些剧种已淡出社会，本编描述了现今仍存剧种，以为史鉴。



# 第七章　丝绸之路上的秦腔艺术

秦腔是流行于我国西北地区最大的剧种，盛行于陕、甘、宁、青、新等省区，它的踪迹还遍布我国的西南、中原、东北、东南、台湾等地区，甚至流传到与新疆接壤的吉尔吉斯斯坦。在新疆，特别是丝绸之路北道一线广袤的农村、乡镇、市井之中，有着悠久的历史踪迹。

秦腔基于秦声，即秦人之歌。早在春秋战国时期，北方的周民旺族经过数代征伐，建立了实力雄厚的秦国，秦人们世代居住在这片沃土之上，辛勤劳作，相互交流，逐渐形成一种带地域性的方言语音声调来，这种音调在先民们世代潜移默化的模仿中继承下来，浸润开去，形成方言语音声调的认同氛围。在欢愉之际，所张扬的秦声也既是他们方言语音声调的扩大、延续、引申的歌谣歌唱模式。周人曾把秦言官话揄扬为“雅音”，把这种雅音引申的音乐称为“雅乐”。“雅音”即秦言，“雅乐”即秦人之歌乐，也即是春秋时期代表秦国一带的“国风”。这种以浓郁方言语音为基调的歌乐便世代延续下来。

到明代，全国各地商贸经济相对发达，社会各阶层人民生活稳定且富足，上层社会生活奢靡，士大夫阶层早已追求享乐的思潮在社会上兴起，由此，各类戏曲获得了孕育、生存的空间能得以发展、传播。世代流传于陕西、甘肃一带的民间歌舞，经历代民众组合取舍，逐渐形成为一种以歌、舞、乐、辞相结合，表现故事情节的地方戏曲。明初至万历年间，四大声腔已广布全国，杂剧在北方民间仍有其广阔的演艺空间。在此期间，北方各地又在民间小曲的基础上逐渐形成新的戏曲声腔：弦索和梆子，这之中便有逐渐发展完形的甘肃调（西秦腔）之一脉。明末之际，又在民间各地盛传的弋阳高腔的影响下，形成了具有西北高原激越悲壮、憨厚朴实、民俗风格特征的地方戏剧。明代万历年间（公元1573～1620年），传奇剧《钵中莲》手抄本中有注明用[西秦腔二犯]唱腔的唱词，均为上下句的七言体。以陕西关中为中心扩散流传于周边各地，先后形成了各具特色的各路秦腔。其中西

路秦腔或叫甘肃调，亦叫西秦腔，统称为秦腔，在明万历年间或之前已经形成了。

西北地区大戏秦腔的兴起与世居这一带的士大夫阶层的喜好有密切关系。明以来这个阶层的诸多人士放荡佻巧，狂荡不羁，纵情声色，其中一项享乐内容便是过分的迷恋于戏曲。如明末文人张岱自称一生“好精舍，好美婢，好娈童，好骏马，好华灯，好烟火，好梨园，好鼓吹”，[①]便是明清时期这个阶层上风颓废的一个缩影。他们不仅观赏品味腔韵，还常亲自挤身优列演艺，如汤显祖便“自掐檀槽教小伶。”[②]

明清文人士大夫阶层中有许多人都在家中养有自己的家庭戏班，如《红楼梦》书中所描写贾府中的戏班那样便是一例。著名文人如李开先、屠隆、屠中旸、沈璟、张岱、阮大铖、吕碎疆、査继佐、李渔等辈，均养有家中自乐班。此外，有些官府也养戏班，如清代小说《歧路灯》九十五回中的一段描述：开封巡抚说：“近日访得不肖州县，竟有拳养戏班以图自娱者。”

明清时期上流社会流行的奢靡风气为戏曲生成、发展、繁荣提供了理想的社会环境，由此涌现出了许许多多文人戏曲作者，从他们手中创作出了浩瀚难计的各类戏剧作品，从而极大的繁荣发展了各类戏曲艺术。秦腔艺术便是在这种社会文化环境中借助上述因素油然而生，并迅速在中下阶层传播开来。

秦腔又叫“梆子腔”俗称“桄桄子”（以棒击节发出“桄桄”声而名）。清代文人李调元在他的《雨村剧话》中写到：“俗传钱氏缀百裘外集，有秦腔。始于陕西，以梆子为板，月琴应之，亦有紧慢，俗称梆子腔。”秦腔成熟之际也是它流传各地之时，明代末年它东传至山西、河北、河南、山东等地，它与山西的同州和蒲州梆子相融又形成东路盛行一时的山陕梆子，因而衍生出东路秦腔；它同时又西传至宁、青、甘，俗称西路秦腔；它流行于汉中地区洋县、城固、沔县等地，俗称汉调恍恍，实为南路秦腔，又叫汉调秦腔。流行于关中以北的称为北路阿宫调；流行于西安一带称西安乱弹即中路秦腔。各路秦腔均以“秦声”为基调，但因受当地方言和民间音乐直接影响在语音、唱腔上略有差别，但他们的基本唱腔仍以高腔为据，只是在某些风格上略有少许转化。

在陕西的各路秦腔班子中，最有影响的是在乾隆年间著名秦腔艺人魏长生所领的戏班，此班在陕西渭北农村演戏 17 年之久，并数次进京，创造了“踩桥”舞蹈形式，并在剧词、音乐方面具备了“其词直质，虽妇孺亦能解，其音慷慨，血气为之动荡。”[③]的风格特点，提高了秦腔的艺术水平和表演效果，因而风靡一时于京师。

秦腔产生于陕西、山西、甘肃一带的高原。生长在黄土高坡、莽原大山里的民众，与世道抗争，与环境抗争，多有苦难的感受，因而造就了以宽音大嗓、直起直

① 《瑯嬛文集·卷五·自作墓志铭》。
② 《醉答东君二首》之一。
③ 焦循：《花部农谭》。

落、高亢激越、粗犷朴实的秦腔音乐风格特征，表现生活在这一带的人民那耿直、豪爽、慷慨、真挚好义的性格和淳朴、憨厚、勤劳、勇敢的民风。唱腔曲调有"欢音"、"苦音"之别，音乐丰富多彩，优美动人。戏剧内容褒扬了英雄人物真而善的伦理道德；批驳了奸佞谄臣以及反侵略反压迫的故事情节和丰富的生活情趣。以此为题材，较早的形成了便于表现各种情绪变化的板腔体音乐制式，其板类如：抒情性的[慢板]；以抒情兼叙事的[二六板]；便于表现激越、紧张情绪的[带板]；以表现话语悲壮情绪的[垫板]，还有用于唱段转板"引句"的[二倒板]以及[滚板]；此外还有用假声演唱的各类"彩腔"和逐渐完整的表演技巧。从而影响了各梆子剧种的发展，成为梆子腔的源祖。它曾在一个时期被誉为戏曲的所谓南昆、北弋、东柳、西梆的"四大声腔"之中的一腔。①

由于地方戏曲秦腔、眉户等能够毫无阻挡的通过宗教祭祀礼仪、年节庆典、春祈秋实、红白喜事、生孕寿庆诸多事项以及社火等民俗活动，使得他们能够渗透到社会各阶层，各生活领域中去与民俗文化广泛而又紧密的结合并融合为民俗艺术，成为民间文化娱乐方式的主要内容和寄情寓性的载体。同时，它又承担着对下层民众传播历史知识、文化启蒙、塑造真与善的伦理道德人格，培养文化性格的部分使命，因而倍受平民百姓的喜爱。由于秦腔、眉户的许多剧目表现的是"小民"中的诸多趣事，对于文化水平低及目不识丁者们欣赏戏曲易于接受，便于模仿，因而看戏听戏成为明清时期平民大众生活中一项十分普遍流行的事。如清代刘继庄《广阳杂记》卷二记载："余观世之小人，未有不好歌唱看戏者。"又如清代聂敦观《呵呵道人诗草观剧》中曰："就中闺们初识字，明词能诵《鸾凤记》。"清焦循在他的《花部农谭》自序中曰："郭外各村，于二八月间，递相演唱，农樵渔夫，聚以为欢，由来久矣。"生动的描述了民众在戏曲活动中的情景。由此，在西北各地，梆子腔戏曲班社遍行于市镇乡村。

## 第一节　秦腔艺术在关中、陇右

秦腔在清代鼎盛期的乾隆年间(公元1736～1795年)"仅陕西西安地区就有三十六个秦腔班社"，如较早的保符班，之后的江东班、双赛班。各班均涌现出一批秦声名伶。严长明所撰《秦云撷英小谱》中曾有描述："祥麟者，以艺擅，绝技也；小惠者，以声擅，绝唱也；琐儿者，以姿擅，绝色也。"文中所列祥麟、小惠、琐儿在其时被誉为曲部"三绝"。乾隆四十四年(公元1779年)，关中以魏长生为首的艺人入京献艺，以《滚楼》一戏名动京师，"观者日至千余"。乾隆五十三年(公元1788年)魏长生率班赴扬州，引起轰动，《陕西戏曲志》记载，得誉"海外咸知有魏

① 《中国戏曲剧种手册》

二,清游名播大江南。"这时期秦腔艺术更趋成熟,在表演风格上渐成两大派系,《秦云撷英小谱》中有详记:"秦中各州部皆能声,其派别凡两派,渭河以南尤著者三:曰渭南,曰周至,曰礼泉;渭河以北尤者一,曰大荔。"至清道光、光绪年间(公元1821~1908年),西安乱弹发展繁盛,民间各类庆典、祭祀、宴享中均唱大戏秦腔。周边各县元宵节、庙会期陈戏多台,观者潮涌,秦腔戏班达60余。光绪年间长安的玉盛班、庆泰班、鸿泰班、双翠班,户县的金盛班,临潼的华清班,西安的中和班、德盛班、福盛班、玉庆班等10大班社尤为盛名。各班均出落一批秦腔名伶,如生行的刘丰收,旦行的要命娃,净行的水洒子等。其时西安乱弹戏目约有200余出,如《北邙山》、《打金枝》、《法门寺》、《闯宫抱斗》等。同期西安一带出现一批木刻印书坊,专刻印秦腔戏目百余种,由此使戏本流传,大利于戏曲传播。民国时期,西安易俗社的出现使改良秦腔之风兴起,易俗社以"辅助社会教育,移风易俗"为宗旨,对秦腔的音乐、剧目、表演、舞美等项进行全面改革,使中路秦腔面貌一新,一时间丝绸之路各地竞相效仿,对秦腔的变革改进影响深远。

东府秦腔又名同州梆子,民间俗称"桄桄"、"乱弹",以大荔(同州)为中心流行于东府10余县。明末,李自成农民起义军于大荔、蒲城一带驻军时即以东府秦腔为军戏,后曾随军传播至义军所到之地。清康熙初年,同州梆子邹邑班曾晋京献艺。至清乾隆年间(公元1736~1795年)同州梆子唱腔已成体系,涌现出双凤班、居凤班、杨家班等于东府一带卖艺谋生。嘉庆至光绪年间(公元1796~1908年)同州梆子日趋兴盛,出现了东北班、老县班、张吉娃班。至道光、咸丰年间(公元1821~1851年)又出现潘汉龙班、梁光班、齐唐班、徐建仁班四大班;以及八小班。光绪二十年后大小戏班增至30余。

沿丝绸之路出西安直至陇东、陇西一线,流行于这一带的西府秦腔另有"西路戏"、"西秦腔"之称。西府秦腔于明末于周至已有张家班传演。至清道光、光绪年间(公元1821~1908年)西府10余县已有百余班社演戏谋生,曾有"四大班、八小班、七十一馍馍班"之称,使西府秦腔达到繁盛期。到民国时,西府秦腔受西安易俗社改良秦腔影响,渐向西安改良秦腔靠拢,加之老艺人相继谢世,遂被西安新秦腔所融末。

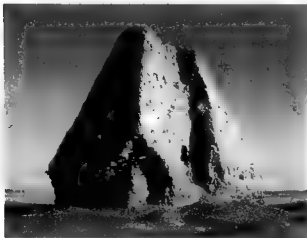
秦腔在丝绸之路甘肃段,民间称之为"大戏"或"梆子腔"。秦腔在陇上最早出现的情景《甘肃通志》中略有记载:康熙初年"靖远哈思堡旅社林立,万商云集,城堡内外有大戏两台演出,解旅客之寂寞,活市场之交易。"至清嘉庆后,在甘肃中路,以兰州为中心,北至白银、靖远,西至河西走廊秦腔流行较盛。各地出现了秦腔戏班,如兰州的东盛班、福庆班,靖远的福善班,景泰的同乐社,永登的苗家班、武威的富贵班,张掖的王家老班子。清康熙、乾隆年间,甘肃西路河西一带已有三个秦腔戏班演艺谋生。如康熙四十七年高台乐善堡(大寨子)忠义班,乾隆二十五年敦煌驻军所建营武班,乾隆四十二年临泽沙河渠主组建沙河渠秦腔忠义班。至清嘉庆之后,甘肃各地相继组班,至同治、光绪时秦腔戏班已遍布全省。

## 第二节　秦腔艺术在河西走廊

秦腔四外传播的同时，也在迅速西渐至甘肃河西一带和嘉峪关以西，丝绸之路中东段和北道东西段。河西武威、张掖、酒泉、敦煌四郡自汉武帝元鼎六年(公元前111年)先后建郡以来，四郡两关一直是中原地区与西域政治、经济、文化交往的咽喉要地，起着中转站和关隘的作用，东西经济、文化均由此地东传西渐。因而河西四郡在历史上对秦腔艺术的传承、发展，对嘉峪关以西丝绸之路上的传播发挥的重要作用是不可忽视的。现列举秦腔艺术在河西走廊生成、发展、西传的历史印记。

1. 在甘州府

河西重镇甘州府，这里有几件史料须斟酌一二：一是清人陆次云在《圆圆传》中称："李自成入北京，召陈圆圆唱歌，自成不惯听吴歌，遂命群姬唱西调，操阮筝，琥珀(月琴)，自成拍掌和之，繁音乐激越，热耳酸心……"这里的西调所指范围较宽，一是指同州梆子，此梆子既秦腔东传至山西、陕西交接处派生的东秦腔之一脉；一是指西秦腔，但总括应为西梆子腔，亦即秦腔。


图28　甘肃张掖烽火台

"明末李自成起义军将'西调'作为军戏。"[①]依此为据，《张掖县志》中记载："崇祯十六年(公元1643年)李自成派部将贺锦率部西征，一路直捣甘州，战七日城破，贺锦置官吏守甘州。"以上史料说明："闯王爱秦腔，他的部队以秦腔为军戏。而这支部队又到过张掖、高台一带。而且在这里过了一个欢庆胜利的春节。"[②]这段史料说明，李自成的部队以秦腔为军戏，在这里置官驻守并庆贺胜利，欢度春节，因而必演秦腔以使军民同乐。这是发生在明末1643年间的事情，算来至今已有近400年历史。

① 《中国戏曲曲艺词典·秦腔》。
② 《张掖戏曲志·明清戏曲》。

第二件史料是：由"赵景深、张增元所著《万志著录元明清曲家传略》和《甘肃戏苑》(1986年第四期)"载"马羲瑞，张掖人"、"甘肃总兵马广之子"、"清康熙三十一年(公元1692年)作《天山雪传奇》，以记甘州失陷事，颇脍炙人口。"在这里与清初的传奇名手洪昇的《长生殿》所作年代(公元1688年)，孔尚仁的《桃花扇》所作年代(公元1699年)，相比较发现：《天山雪传奇》(公元1692年)稍晚于《长生殿》，而早于《桃花扇》，因而"说明当地的戏曲活动基本上是和当时全国戏曲活动的发展进程相一致的。"①

第三件史料是：关于清代著名戏剧活动家、作家、戏剧理论家李渔（公元1611～1679年)客甘州的史记。据《甘州府表》载：康熙年间，李渔应靖逆侯张勇的邀请来到张掖并亲自陪同李渔观祁连山的积雪，听黑河涛声，游览河西雄关和名山古刹，并写下了《赠张大将军飞熊》的诗作，他的另一首诗作《甘泉道中即事》是对他来河西一带游历有感的记叙："一渡黄河满面沙，只闻人语是中华。四时不改三冬服，五月常飞六角花。海涛满头番女饰，兽皮做屋野人家。胡笳听惯无凄惋，臀见笙歌泪转赊。"李渔在甘州住了很长一段时间，并为张勇设计园林，训练歌伎。作为清代初叶的戏曲活动家，戏曲理论家，他的甘州之行除了游览雄关古刹，风土人情，赋诗抒情之外，还在戏曲方面有所作为和表现。史料中记载的："训练歌伎"理应是依据他的戏曲理论："恪守词韵，凛遵曲谱，别解务头，声务铿锵，语求肖似，词别繁减"等进行训练的。由此使得当时甘州戏曲发展与内地昆、弋声腔发展在结构、形式表现上达到同步，由他所训练的戏曲唱腔艺人在日后的舞台戏曲表演中，对周边各地戏班艺人们有较广泛的影响，为河西一带乃至嘉峪关以西各地戏曲表演更为规范做了一定的铺垫。

**2. 戏乡高台**

秦腔以其浓厚的地方方言为基调，盛传于河西走廊一带。高台县大寨子的"乐善忠义班"便是一个有着传统历史的秦腔班，据当地父老传闻：先世皆自山西大槐树下迁来，来时带着锣鼓，戏箱，至今数百年。好乐(唱戏)好善(信佛)之民俗相沿不改，故名"乐善"，又因为"乐善班"是个亦农亦艺，以艺为主的江湖班子，跑江湖、讲忠义是戏班祖传的宗旨，故又称"乐善忠义班"。②

据山西洪洞大槐树移民志中记载："洪武十三年五月至永乐元年八月，先后有四次大的移民举措，移民所到之处包括甘肃省的甘州地区。高台大寨子"乐善忠义班"应属于这时期移民，他们所唱板腔应是东路秦腔，但音随地移，沿路献技卖艺非一日可至，必历经一年之久，到了河西受到沿途西秦腔的影响和观众所惯听的声腔需求，与当地板腔相溶成为地道的西路秦腔。"乐善忠义"秦腔班自明永乐年间逐渐移居河西一带，亦农亦艺游演于各地，代代相承有500余年历史了。

"明嘉靖九年(公元1530年)高台县镇夷关帝庙大西楼戏台建成，当地民间

① 《张掖戏志·明清戏曲》。
② 《张掖戏曲志》。

戏班演出《大净戏》以示庆贺。”①

这段记载描述了为庆贺关帝庙大西楼戏台建成，特请当地戏班唱戏是在明代四次大移民百年之后的事，也就是说“乐善忠义班”等戏班的演艺已经在这里成为民众认可并喜爱的娱乐活动。再看：“清康熙四十七年(公元1708年)高台县大寨子重新组建“忠义班”箱主殷启运传后人殷尚忠。”“嘉庆二十五年(公元1820年)高台县镇夷堡有了傅家、雷家戏班子。其后人傅秉俭，雷成瑞今仍唱戏”，等等记载，直到清代末年民国初年，“境内各县就有业余班社100多个，且均规范化，地方化。高台罗城乡，村村有戏班”，“大寨子”忠义班“一直十分活跃，久演不衰。”另如“临泽县柳树自乐班，威狄堡自乐班，古城自乐班，四坝堡刘子福家乐班……”②均唱秦腔，“民国中期，张掖有“赵菊儿秦腔戏班”、“长城剧团”、“新民学社”、“乐乐团”、“三义社”等大小秦腔班社”活跃于境内外各地。

3. 在肃州

据酒泉戏曲志综述：“酒泉的戏曲是以秦腔为主体的，由陕西和甘肃各地的秦腔艺人千里迢迢辗转而来传授的。秦腔戏曲班社历尽沧桑，而繁衍不息。”至今有古建筑为证可考的是嘉峪关关帝庙戏楼，建于明嘉靖二十四年（公元1545年），重建于清乾隆五十七年(公元1792年)，历时247年，重建年代距今有214年之久。秦腔在肃州出现有近500年的历史。又记载：“清光绪十八年(公元1892年)，秦腔艺人刘年升与另一付姓箱主主持的戏曲爱好者合伙成立福盛班。收集来往酒泉的秦腔艺人为庙会酬神演出，是酒泉一个固定的秦腔班社。”并收徒传戏，有史记载的如樊天喜，张兴璧(五福子)等艺人，出师后亦在各地搭班唱戏。又有自清光绪二十九年(公元1903年)，由山西戏曲艺人张心海带领的东路秦腔来酒泉城乡串演20余年，后由其子辈们拜师求艺改唱西路秦腔，又在酒泉一带游演20余年，共渡40余年辛酸岁月，是酒泉戏曲史上保持较长的秦腔班社，故人称其为“张家老班子”。民国初年，在酒泉的陕西会馆为酬神聚会，首次从陕西接来秦腔艺人黄海青，杨三保等人组成“秦舞台”后，又于民国二十九年(公元1940年)，再次从西安等地接来唐绪子(唐宝山)、葛绪子（葛云庭)，(当地人称须生为绪子)等人



图29 嘉峪关关帝庙戏楼

① 《张掖戏曲志·大事年表》
② 《张掖戏曲志》。

重建秦舞台。40年代末期常活动于敦煌、安西、玉门关内外。1926年，由安肃观察使魏宏发发起创办了"正俗社"，又于1930年由戏曲爱好者蔺耀庭创建"新兴学社"，成为酒泉最早的和比较正规的两家戏曲科班。这两家科班共招收学员30余人，聘请了当时在酒泉有较高艺术成就的秦腔艺人为教练，并有固定的基训制度和排练场地[①]。这些学员在优秀秦腔艺人的精心培养下，随后成为当时肃州秦剧舞台的中坚力量。

20世纪40年代中期以来，酒泉戏曲班社演出频繁，仅2万多人的城市竟有两个秦腔剧团和三个其他剧种的戏班社。陕西关中秦腔艺人田德年、杨金凤、孙天民等数10人先后来酒泉搭班演戏。此刻"乐乐秦剧团"流落酒泉。在近一个世纪中，也就是自清道光末年至新中国成立前，古肃州有六家固定的秦腔班社，还不包括乡村以各种组织形式组建的秦腔班社。从1931～1951年，肃州城内除了两个专业的秦腔班社外，还有许多自乐班，他们是："闵天成、闵庆成自乐班"；"赵兴源的以运输业和菜业人员组成的自乐班"；"张自成自乐班"；"黄海民自乐班"；"张子林自乐班"等等，他们的行业不同：有卖菜的、有修车的、医生等等，且都能操琴伴奏，着装唱戏，所唱曲目如《铁兽图》、《卖庙郎》、《五典坡》等戏。他们或为私家老人庆寿、儿女嫁娶、婴儿满月、升官发财、节日欢庆唱庙会；或于茶园书社唱段子，形式多样。几个世纪以来，各种组织形式的秦腔艺术班社在长期的艺术实践中发展完善了秦腔艺术表演形式；同时他们在雄关内外为传播秦腔艺术，在历史长河中发挥了积极的作用。

**4. 从六合班到塞光学社**

河西四郡之一的敦煌（沙洲），在两汉隋唐时期为四大文明的传播之地，历来文化氛围极为浓厚。自明末清初以来，此地流行秦腔和眉户。"秦腔又是敦煌人民喜爱的主要剧种，早在清代就组织社团演出。每年春耕之前，秋收之后或逢庙会，各隅露天搭台，演出传统剧目，以祈求平安和喜庆丰收，已成为敦煌传统习俗。"[②]自康熙五十四年（公元1715年）进军西北开始治理西域，到雍正元年（公元1723年）置沙洲所，二年后升为沙洲卫，并在党河东新筑卫城（即现在的敦煌市城），自此开始移民屯垦，各类人员渐居沙洲。到乾隆时，敦煌人口增长更速，于乾隆二十五年，升沙洲卫为敦煌县，此刻秦腔等戏曲形式随着各类屯垦的展开而出现于城乡，多为外地来游演的戏班和本地自发组织的民间戏班、自乐班，却多不固定，流动性、季节性较强，这种形式一直延续到光绪年间，由六隅群众集资建起了当地最早的一个秦腔专业戏班，命名为"六合班"，以演员技艺高低分成，俗称"打锣鼓"。"民国十六年（公元1927年）从天津购买新戏箱，一直沿用到1948年。""六合班"多年来演出本剧、折戏：《铡美案》、《玉虎碧》、《讨荆州》、《苏武牧羊》、《十五

① 《酒泉戏曲志》。
② 《敦煌市志·戏剧》。

贯》等等。1948年由于“六合班”演职人员老化，表演形式陈旧，行头破烂不堪，更加之外地班社频频来敦煌献艺，相比之下“六合班”相形见绌，威信日降，当时在群众中流传着这样的形容：“六十生、七十旦，叫花子打架满台转。”因而解体。由各界人士组成10人委员会捐款筹资，招收学员10余人并聘请河西秦剧名净张兴三（艺名猫娃子）为教练，正式成立敦煌第一个秦腔剧戏曲科班，并誉为“塞光学社”。敦煌素有塞上绿洲之称，期盼秦腔在这块沃洲上大放绿洲之光之喻。10人委员会又聘请张兴三为社长，学员均按“光字”排名，如：殷光玉、孔光熙、王光才等等。张兴三热情爽朗，信心十足，提出：“艺德并重，功戏不离”的训练原则，和“三月登台，半年包本，台上看功，戏中见效”的保证。经过三个月的刻苦训练，在春节期间“塞光学社”的学员们开始在蓝亭庙会上演出《别窑》、《打店》、《柜中缘》、《取洛阳》等折戏。一些秦腔爱好者曾撰拟一幅对联：“三月苦练，初露头角，且看这曹夫走雪，平贵别窑，先在台上见功夫；百年大计，方现成效，休管它六合散班，塞关建社，终为关外放异彩。”[①]半年后他们又排出了如《游西湖》、《串龙珠》，两个本戏，在端阳节的庙会上演出，获得了强烈的反响。由此；学员们开始抬大梁，包大本，不断排演新剧目，深入农村，庙会演出，完全继承取代了‘六合班’在敦煌的戏曲职责，并与当时在县城东郊杨家果园兴办的茶园说唱场所“塞上乐园”并称为“塞外双绝”。

“塞光学社”这个纯属民众自生自养的专业秦腔戏曲科班，它不仅继承了“六合班”的许多遗俗，使秦腔艺术在塞外古城以它的存在而发展，为许多自乐班们起着示范和依据作用。

**5. 形式风格之别**

秦腔艺术作为西北地区的主要剧种，流传时间之长，受众人数和范围之广是有它内在外在因素促成的。首先：秦腔西传到河西一带时犹如一颗良种，很快找到了适宜它生存的土壤——广大的观众。自汉武初建河西四郡时，便大批从内地移民来此地屯垦戍边，而且历代一直延续不断。到明代洪武至永乐年间，又有几次大的迁徙，至清康熙、雍正年间移民不断。早期移居此地的民众大多来自陕西、山西、甘肃东部一带，他们移居此地后，相同的或相近相似的文化习性在这里形成一种共识。相互交流情感表意的语音方言，在大基础上又有地方个性。因而秦腔随着移民的传播和戏班的传播在这里又被当地秧歌戏、傀儡戏等地方戏所吸收，植根于城乡民众之中，正因为如此，在方言语音的基础上，在腔调和唱法上表现出不同的韵味风格来。中国字的四声区别，使得语言本身具有丰富的音乐性，长期的语言习性必然会运用到唱腔、宾白中来，这一带的人们常常“闫，杨”不分，往往把“因、英”，“温、翁”，“巡、雄”等字混为一谈。陕西人发音高而扬，本地人则低而平，这种语言上的差异势必带人非常讲究字正腔圆的戏曲唱腔中来，并由当

①《敦煌文史资料·二辑》。

地艺人的口语和声腔积习使之代代相袭，造成在唱腔上与陕西秦腔相比较的差异韵味来。另外，在表演上，在有些程式动作上，给行家们的印象也与陕西秦腔有所不同，如“挑帘”、“抖须”、“耍翎”、“亮相”等程式化动作都似乎留有一定的傀儡戏的痕迹。由此我们可以认识到，在雄关内外这片广袤的沃土上流传着带有当地方言语音韵味的秦腔，和来自陕西本土地道的中路秦腔，他们又常相遇一起或相互搭班演出交流技艺，从而促进了河西一线秦腔艺术的繁荣发展。

## 第三节　秦腔艺术进入新疆

### 1. 在哈密

从雄关西出，即入哈密。哈密自古以来是西域通往内地的交通枢纽，是丝绸之路新北道重镇，历来有“西域咽喉、嘉关锁钥，”、“天山第一城”、“新疆门户”之称。“自汉通西域后，这里就成为重要的驻兵屯田之所”，“寓兵于农，无事来相为农夫，遇警执干为战士。”哈密历来商贸繁荣，形成：“伊吾之右，波斯以东，职贡不绝，商旅相继”之地。正因为如此，秦腔艺术西渐西域，哈密是必经首地。清代雍正、乾隆年间，哈密是清军屯田的重要基地，各种类型的屯田相继出现，汉族人户大增。[①]到清代光绪六年（公元1880年），陕甘总督左宗棠把大营迁到哈密后，这里遂成为新疆当时的政治军事中心。这些各地来往哈密的汉人又大多是陕甘一带籍贯的各类人士，他们相继入住哈密，也同时把本土浓郁的文化风情习俗带到哈密。

《清实录》记载：清“乾隆四十年（公元1775年），哈密就有秦腔戏班演出。”记述了这样一个史实：在那个年代即有秦腔戏班在活动。“哈密的汉族多数是从西北各地迁来的，其中尤以从甘肃迁来的居多。所以这里流行的剧种以秦腔为主。”[②]从清代开始在这一带屯田算起：康熙五十五年（公元1716年），“开巴里坤，哈密等地屯田。凡发往军前效力人等，有愿种地者，许其耕种。”[③]在这里大规模的垦田始于18世纪初叶，20年之后，这里已经是丝绸之路北新道四大垦区之一，农垦、商贸、各类文化习俗已形成相当规模。哈密地域与甘肃的安西、敦煌、肃北、肃州所属县、乡接壤，因而来此屯田、行商以及图谋生计的各种工匠和秦腔艺人又大多是河西各州郡人，他们出关入伊州，路途相对要近，河西一带的戏班来此巡演也是常有的事，因而乾隆四十年，哈密就有秦腔戏班演唱这样的记载亦是顺手而就，按客观环境推论，应更早于这个年代。到嘉庆时期（公元1796年），在镇西垦区（今巴里坤），随着陕甘商人和农户大批迁入，秦腔传入镇西，已有秦腔德胜班

① 《哈密县志》。
② 《哈密县志》。
③ 《清朝通的典·卷四·食货四》。

在活动。当时较出名的艺人有吴麻子(花脸)、杨天寿(小旦)等角。后来从"兰州来了一批秦腔艺人,其中刘月仙、魏牡丹等在镇西搭班演出。"随后,当地零散艺人组建"浦类剧团"。哈密作为"西域襟喉"、"新疆门户",在清时对艺人们来讲,其实际意义是深入西域腹地的第一站。来自河西的秦腔班社于路劳顿,驻足哈密,一是为歇足,二是为生计,待巡演数时又拔足奔赴其他垦区。如民国初年,来自兰州的一个秦腔戏班,到哈密后便开始卖艺,深得哈密知事的赏识,给其中两个唱得最好的演员取名"兰州枣"、"哈密瓜"的艺名。这个戏班之后便游演到迪化、吐鲁番等地,后到昌吉落户。之后,又有人游走它地。依此可见,来自陕甘的秦腔戏班不以哈密为终点,而是进入新疆的歇足之地。当地的戏班大多是由各个行业人士组合的业余自乐班和专业性的班社,"如于1944年由秦腔艺人何华俊、胡华明等人组成的易俗剧社,便常在老城定湘王庙设坐售票演出,主要剧目有:《五家坡》、《游西湖》、《白玉楼挂画》、《女起解》、《火焰驹》、《白蛇传》等。业余自乐班社自乾隆年间起,难以详计。汉族传统节日中,如正月初一至十五的大节,二月二的龙抬头,三月十八娘娘庙会,四月初八祭龙王,六月六庙会至到腊月三十除夕等等各种拜祀庆典集会。业余自乐班社或外来戏班均争先恐后到各聚会地开锣唱戏,仅有记载的:"清光绪初年至民国年间,每年农历四月初八在龙王庙过庙会唱戏。"据《昆仑旅行日记》记载:"商家值年,以董其事,文武官员皆往祀神献剧,游履如云,颇极一时之盛。"据《哈密县志》记载"庙东湖边建有一座能活动的戏台(下有四轮),可随意活动。远近农民骑马坐车前来看戏,这是哈密当时最盛大的庙会。"由此可见哈密一带由于与甘肃河西诸州县接壤,文化习俗相同,加之移居此地的各类人士多来自河西各乡县,因而语音方言习俗相同,对戏曲的需求与品赏趣味同一,秦腔艺术在这里活动的气氛是相当浓厚的。纵观秦腔艺术在哈密一带的情况可以看出:在入驻哈密的各类戏曲中,秦腔是主戏,这是由于它所处的地理环境和人文环境所决定的。特别是历代以来移居此地的各行业人士大多来自于陕西、甘肃一带,他们是秦腔的接受群体,秦腔艺术便植根其中,生根开花,相继于今。正由于如此,在众多自乐班的基础上,由于观众的需求便又出现了如"德胜班"、"天成班"这样的专业性的班社。正由于哈密是内地同西域的"枢纽"、"襟喉"、"门户",因而来自陕西、甘肃一带的专业性秦腔班社,经过漫长的河西长廊的长途跋涉,于路献技卖艺,游演至哈密都十分劳顿,必歇足此地,并献艺



图30 新疆北庭故城一隅

于市以谋生计。外地班社频繁来此献艺，对哈密的秦腔表演会有较大的影响，对当地秦腔班社、自乐班都是一个学习交流的机会。由此推动秦腔在这里的繁盛。

2. 戏乡古城子

自清代乾隆二十年（公元 1755 年）始，清政府开始在天山南北大兴各种屯田，10 年后屯田西进到奇台（今老奇台），次年又"从甘肃张掖招募民户 300 户，共 1 000 余人到木垒奇台屯田。"又一年招"有男有女大小共 2 189 口分赴木垒，奇台等处"；七年后（公元 1775 年），奇台有屯户 1 994 户，户民 6 824 人，屯田 73 495 亩。这时奇台的屯田规模已经很大，与巴里坤，哈密，木垒成为四大屯区。[1]随着屯垦事业的发展，来自河西甘州等地移民的亲属、同乡们也会随着屯垦事业的发展不断的流入垦区，这些移居此地的屯民们是商贸及各行业以及文化娱乐等项的社会基础，艺术的发展和传播者。因而使得别具韵味的秦腔，自清代初叶又随着治理和开发西域（新疆）而西传至西域丝绸之路北道各地和中道一些地区。

"自乾隆四十年（公元 1775 年）奇台建县以来，津、晋、陕、湘、川、甘等八帮商人就来往于奇台这座古城进行商务活动。"屯垦带动了商贸繁荣，同时也把内地的各种文化习俗移居奇台各地。供各种宗教信仰崇拜的寺庙，庙中的戏台也同时耸立于城乡内外。各同乡会馆，商会馆也先后林立于市。随之而来的精神需求、心理欲望表现的更为突出，由此，各戏曲形式随着驻军、屯垦、商贸、各类技匠人员的移入而传入奇台各地。奇台素有"新疆戏曲之乡"之称，而秦腔是主要剧种，它应该随着屯民移住而传人。1760 年前曾有首批从河西古甘州一带移入 300 余户屯民，随后又迁入 2 000 余口，几年后达到近 7 000 余口。而河西张掖一带自明代至清代初又是秦腔盛行之地，那里有着历史悠久的诸如"乐善忠义班"等民间乡村秦腔戏班，这些民间戏班和艺人会随着屯民们的移居入驻古城。自乾隆三十一年（公元 1766 年）至三十三年，木垒、奇台垦区均由哈密派管屯守备、千总、把总管理。到乾隆三十三年后，由于木垒、奇台垦区发展迅速，屯务移交古城游击管理。从这个角度来看，既然在哈密已有秦腔戏班活动，发展到乾隆四十年时，奇台已是四大垦区之一，加之八邦商人云集这个旱码头，那些自乾隆二十年间便络绎不绝来古城垦区的河西屯民们以及官府官僚及其随从之中必有好秦韵之士，那么由他们组建的自乐班或哈密、巴里坤等地的戏班巡演至此是不可少的。由于历史上对梨园艺人的偏见，因而史料记载极为少见。乾隆四十一年（公元 1776 年），八邦商人们在古城行商互市，盛况空前，由此而使古城发展成为向周边各地行商的中心。之后，约在清同治年间，在陕西商号"复顺玉"掌柜梁炳卿的支持下，由陕西会馆从关中搬来把式（演员、琴师、司鼓等）购置戏装道具，正式开戏。戏班多演整本的秦腔（大戏），有时也换换口味，演几折眉户戏，曾风靡一时。至此奇台古城有了专业的、正宗的秦腔戏班。从古城成为东至哈密，西至孚远四大垦区之一算

① 《三州辑略》

起，秦腔出现于奇台，距今已有220余年的历史了。

自乾隆年间，秦腔随着屯垦、商贸、信仰等物质和精神文化品类人驻奇台以来，就以各建制形式继承流传下来。同时，外地来巡演的戏班更无以数计。到了20世纪30年代，由赵玉山等人组成自乐班，每当傍晚便在街头巷内高腔自娱，深受群众喜爱，由此吸引一些流散秦剧艺人组成秦腔班卖艺演出。到了40年代，一帮老艺人在当地秦腔爱好者的支持下又开始演戏，班名为“新明剧团”，随后由陕西“易俗社”改革的新秦剧唱腔传人奇台，加之陕西甘肃秦腔名角吕秀明，李秀明，刘天明等常来奇台交流演出，对奇台秦剧的发展和改进起了有力的推动作用。[①]应该说进入40年代，秦腔艺术在古城的发展和传播出现了一个新的旺盛期。

奇台一带的秦腔从他们的传入地解析：早期应是河西以古甘州为中心的，带有当地方言语音风味的秦腔，演唱者和接受者已长期形成的语音习性及氛围基础，对带有家乡语音韵味的唱腔和宾白，能够细品入耳，细嚼其味而津津乐道。这种腔韵戏一直沿袭到今，这是其一。其二，从历来的专业秦剧班社分析：是来自陕西关中，随后是由陕西“易俗社”改制的新秦剧唱腔传人。

**3. 在北庭**

吉木萨尔这个历史故地，西汉时期称车师后国，唐时为北庭大都护府，清时为孚远，自汉以来一直是丝绸之路北道上一座政治、经济、文化发展的中心都城。到了清代，它东接哈密、木垒、旱码头奇台；南连迪化屯城；西去昌八里（昌吉）、景化、绥来、至西陲重镇伊宁。是清廷大规模屯田最早的地区之一。随着屯田事业的发展，商贸，娱乐文化也同时随着陕西、甘肃河西一带迁民不断涌人，秦腔艺术也便随着屯垦、商贸和各种手工艺技术的传人在这里出现的，加之此地在历史上曾为数代君主之都城，与中央政权联系密切，汉文化在这里有一定基础。

宋时，王延德拜访师子王，在其《使高昌记》一文中曾提到“乐多琵琶，箜篌”，弄“苏幕遮”以银或石桶贮水激以相射，或以水交泼为戏，为之压阳去病。这里的“苏幕遮”即以泼水为戏有情节的早期戏剧形式。从他的西行漫记中可知当时北庭府庙宇毗连，佛曲盈楹，行弄泼水之戏，以优戏接待贵宾，这里的优戏当指西域原有百戏或参军、拨头、代面之类的戏曲。从王延德的记述中表明吉木萨尔人在历史上便有热观戏曲的遗传。

清代，秦腔和它的派生戏眉户、小曲子等首先进入此地，“逢岁月清平，五谷丰登，庙戏、社戏、会戏等四季不断，戏曲便成为汉回民族群众主要的文娱活动。”[②]自乾隆至同治时期，民间的各种戏曲班社由于他们的聚合、流动的特点，在史料中难以寻觅，但庙宇、会馆中的戏台却载入了史册，由此可以窥视乾隆以来的戏曲现象。“到了光绪年间，有陕西秦腔艺人到吉木萨尔县沿街串户，敲梆卖

① 《昌吉文化艺术志》

② 《昌吉文化艺术志》。

唱，当时称'桄桄子戏'也有座唱，清唱的。"到20世纪20年代，迪化早期的秦腔戏班"新盛班"和后来的"新中剧院"，"逢庙会到吉木萨县演出，从每年四月初八娘娘庙会开始至到九月初八的丰收会戏连台演出大本《黄河阵》、《拾万金》、《铡美案》等本戏。这种演戏盛况一直延续到40年代，又新增古城奇台的秦腔剧团亦常来孚远演戏，如折子戏《逃国》、《破洪州》、《柜中缘》等剧目。同时"定居三台镇的秦腔老艺人王大净一家五口和三台秦腔爱好者自发组成'自乐班'，冬闲或婚丧节庆在城镇和乡村为官宦富户人家'唱堂会'，以后有了戏箱，逢年过节，典庆或庙会也登台演出。他们常演剧目如：《下河东》、《斩韩信》、《吴三桂折书》等等折子戏"；"以后迪化学生霍承先、王秉文、刘文茂也组班演出秦腔《卖华山》、《刘备祭灵》、《二进宫》等剧目"。在这个时期又有爱好秦腔的该县县长孔庆文，"组织秦腔爱好者，刘继武，刘国彩，张英等在千佛洞庙会上演出《五典坡》、《芷舟》、《绑子上殿》、《辕门斩子》等折子戏。"[①]

纵观历史，由周穆王西巡，到唐明皇亲自执杖击奏羯鼓并组建"梨园"再到朱元璋倡导杂剧伴之于丝乐，都使当时的乐舞戏曲发展至盛。

4. 首府的秦腔艺术

该城自清乾隆二十三年建成以来，便成为乌鲁木齐早期集南北疆各地茶、马匹、丝绸、黄金、玉石、畜产品等各类物品的贸易集市。随着内地屯垦移民成批移驻，使得商贸繁荣，"庙宇寺院相继而立"，各省商号、各路会馆，祠堂以及庙宇中的戏台成为各类戏班献艺之地。

清"乾隆二十三年(公元1758年)……伊犁前奏穆垒，乌鲁木齐，昌吉等处共需屯兵一万，已令黄廷桂，悉由内地派往。"[②]"乾隆二十六年(公元1761年)从肃州，安西，高台等处，先后募民三百户，送乌鲁木齐屯田。"[③]"乾隆二十七年十一月戊辰，又谕曰：旌额理等奏称，乌鲁木齐挈眷屯田民人陆续前来其贸易人等，亦接踵而至，计开设市肆五百余间，开垦菜圃三百余亩，请酌量定额收租，以充公用等语。"[④]"乾隆二十七年从张掖、山丹、东乐等县，招民二百户，共男女大小七百余口到乌鲁木齐屯田。"乾隆"二十九年又于肃州并张掖县共招有五百一十八户，敦煌县招有一百九十户迁移乌鲁木齐等处。"[⑤]随着屯民们成批迁移，随后其亲属、同乡移人的已无法数计，而迁人的大都是甘肃河西一带的村民，而这一带村民又喜爱秦腔，并有遗传习性，如：高台县大寨子的"乐善忠义班"自明代初叶从山西大槐树下迁来时就带着锣鼓戏箱，且这种乡村戏班又大多以家族为中轴，随着家族中族人的移动，戏曲文化也随人而动。据甘州戏曲史记，自清代以来高台小县"城

① 《昌吉州戏剧活动·艺文志》。
② 《清高宗实录》卷五七。
③ 《清高宗实录》卷六四七。
④ 《清高宗实录》卷六七四。
⑤ 《清高宗实录》卷六四七至一〇九卷。

乡村村有戏班"，张掖所属"境内各县就有业余班社一百多个，且均规范化、地方化。"迁入迪化的屯民来自张掖、山丹、东乐、高台、酒泉、敦煌等县。他们所在原籍养成的各种文化习惯，在西迁至乌鲁木齐安顿后，在农闲之余，对文化娱乐的需求一定会上升为精神所望。自乐班的组织形式会随着对文化欲求为内驱而组建。另外，或许在西迁时村寨中的戏班也整体西移，锣鼓、乐器、戏文也随身携带，在劳动间隙，田间地头，或可高腔喊几句戏文也是不可缺的。那些自乐班成员们在原籍时演唱秦腔的技能都较规范化，在农闲之际走村串乡，献技卖艺以增加收入补贴家用，这些行为都是很自然的。有些戏班成员弃农从艺，参与其他班社搭班演戏，因而浪迹于各地。据《乌鲁木齐市志》记载："秦腔最初是由个体艺人在街头卖唱，由于击打拉唱，节奏明快，粗犷有力，人们俗称'老桄桄'或'桄桄戏'，进而组成自乐班。秦腔自随着军屯、民屯、商贸迁眷传来迪化，自乐班和个体艺人游走各地卖艺这样的组织形式出现，直到清光绪十六年(公元1890年)，在迪化城由甘肃籍艺人吴占鳌把流散的秦腔艺人组织起来成立'新盛班'。"[①]并且得到陕西会馆的资助，这是迪化城内第一个专业秦腔戏班，在庙会或喜庆节日清唱堂会。到了1917年，仍由陕西会馆出面，联合山西，甘肃流入新疆的秦腔艺人，扩建为"三合班"，三邦商会又出资从西安买来一套完整的大戏箱，由刘芳师徒领班，演出《黄河阵》、《烙碗计》等秦腔传统戏。[②]这个秦腔班由三邦商会出资筹建，又由三省秦腔艺人组合而成，名"三合班"，其寓意明表其中。至1925年又"由甘肃会馆集资出银票50万两添置一套新戏箱，专供秦腔剧'三合班'演出使用。"同时，三邦商会会馆还为这个戏班提供演出场地，创造了演出条件。"1934年'三合班'也利用中州会馆的后院(今人民广场物资大楼)开办了'天山剧团'，同时另由秦腔'票友'袁阁臣等人发起，利用老君庙戏台，开办了'元新剧院'。"这两个秦腔剧社，于1939年合并，改称"新中舞台"利用城隍庙戏台，联合演出。由此，秦腔的演出场地以城隍庙(今新中剧院)为固定地一直保留至今。1944年始，"西北各地的秦腔演员纷纷来到乌鲁木齐充实戏剧舞台，闻名西北的秦腔须生王义民、王正民、王北平，正旦楼英杰，武旦吕秀民等先继入驻新中舞台，演出了他们的拿手好戏如《狸猫换太子》、《蝴蝶杯》、《玉堂春》、《五典坡》等戏。在此同时他们又设科班培养了一批当地的秦剧演员。直到建国前夕"新中舞台"仍以王保胜，雷新兰为领班开展正常演艺。

5. 在天山北坡中段

"清乾隆三十年(公元1765年)……令将甘肃与新疆接壤居民，迁移乌鲁木齐开垦。兹据肃州申报，招民八百余户，高台县四百余户。现饬道员，在瑚图毕、宁边城、昌吉、罗克伦等处，查明余地，给车辆口粮，送往安插。"乾隆四十年(公元1775年)拨"阜康近城及玛纳斯，呼图壁等处，地广泉多，足资居住，令迁入民人

① 《乌鲁木齐市志》。
② 《乌鲁木齐文史资料·二辑》。

642户垦种";乾隆四十五年(公元1780年)将"愿往新疆垦区种地户民三百一十户",分别安插于昌吉,绥来二县。①等等,可见昌吉、呼图壁包括绥来自乾隆时期始便是紧连迪化垦区的屯地。在行政区划上,迪化府下辖昌吉、呼图壁、绥来(玛纳斯)等县。据乾隆四十五年(公元1780年)有人奏报,当时的迪化一带"安驻眷兵民户三万余户"。②据清嘉庆初年遭贬到伊犁的翰林院编修洪亮吉赋诗道:"今看戈壁外,沃壤庶几弃";"秦陇多流民,移来就边地。"③又纪昀记诗描述了各种形式的屯田情景:"户籍提名五种分,虽然同住不同群。就中多赖乡三老,雀鼠时时与解纷。"又"鳞鳞小屋似蜂衙,都是新屯遣户家,斜照衔山门早掩,晚风时袅一枝花。"他自注:"昌吉,头屯及芦草沟屯,皆为民遣户所居。"

尽管纪昀诗中所记叙的是遣屯之人户的情景,但清廷对遣户的政策是优厚的,据《清高实录,卷七六八》记载:"指给地亩耕种。其未领有马匹,农器者,照原奏所定,补行给与。并借给造房银两,口粮,籽种,分年归还。"从性质上来说与民屯已没有什么区别了,从纪昀诗中可以了解到,自乌鲁木齐至昌吉、呼图壁、绥来一线是屯垦集中之地。随着各种屯田制实施,其家眷、亲属、同乡也相继川流不息进入屯区,随之而来的人流中,各种工匠、商人、戏曲艺人等也来垦区入驻。上述史料中在肃州和高台招民共计1 200余户,而二地乡民据张掖、酒泉《戏曲志》记载:这二地各县在清初便村村有戏班,人人喜秦音,已养成一种乡俗民俗。因而他们移居昌吉一线垦区劳动之余唱几段秦腔,或农闲之际组建自乐班活动于同乡之中。据昌吉文史资料辑中记载:"流行在昌吉县的戏剧主要是秦腔,新疆曲子,眉户。""解放前在昌吉县民间就有秦腔自乐班和较为正规的戏班。"有据可查的专业秦腔班便是于"1926年'兰州枣'、'哈密瓜'等带领秦戏班由哈密来昌吉落脚演出。20世纪20年代中叶,一个年轻的戏班出于自身生存发展的需要,离开兰州历经辛苦,沿途献技卖艺,进入新疆,首先落足于新疆东去的门户重镇哈密,在其间演出时受到当地人的欢迎,时任哈密知县的米烈是兰州人,他对戏班中的几位演员非常赏识并当众为两名表演唱腔最好的演员取名"兰州枣","哈密瓜"的艺名,以喻其声腔圆润甜美,不久,哈密战乱,"戏班辗转来到昌吉,当时昌吉老君庙正好落成,戏班便在老君庙戏台首场演出,"兰州枣"、"哈密瓜"等人的精湛演技一下子轰动了昌吉。"④时年昌吉人口有18 350人,来观的人群涌动,盛况空前。"兰州枣"很快成为人们议论的中心,受到民众的喜爱。自此戏班长住昌吉,有时到周边县乡演出。后来当地原有的一个木偶班也加入"兰州枣"戏班,一时实力大增,行头齐全,涌现出一批民众喜爱的秦腔演员如李没牙、邱半吊、杨半兰、王大净等,此时戏班达到盛期。

① 《清高实录》卷六四七至一〇九卷.
② 《皇清奏议》卷四五,索若椿策凌:《陈新疆事宜疏》
③ 《更生斋诗集·卷二·百日赐环集》。
④ 《昌吉文史资料·第二辑》、

呼图壁县自清乾隆时便开展屯垦戍边之国策，“乾隆二十八年（公元1763年）至道光二十年（公元1840年）共行兵屯垦田1 134万亩。”“自乾隆至民国的二百年间，呼图壁的汉民祖籍以甘肃民勤，酒泉，武威，宁远等县为最多。”自“乾隆三十年（公元1765年）到嘉庆十三年（公元1808年）呼图壁民屯户增加到1700多户，共种地5 184万亩。”清代文人纪昀有诗云：“万里携家出塞行，男婚女嫁总边城，多年无复还乡梦，官府犹题旧府名。”随着大规模的屯垦戍边行动，外地各种人员大量流入，使得商贸兴盛，各文化习俗随着兴起“呼图壁开始出现一些戏曲，当时主要流行的是秦腔、眉户、小曲子等。清末民初，迪化刘芳率领的秦腔班曾多次来县在城隍庙、红山庙、火神庙上唱庙会戏。”同时乡村农民自发的自乐班无以计数，县城的秦戏爱好者袁阁臣、夏生财、王进祥、温老爷、王西瑞等人自发组织秦腔自乐班，在农闲，节庆之时清唱助兴，或与外来专业戏班演“票戏”。后来于1948年在社会各界筹资支持下，购买戏箱成立了呼图壁县业余秦剧团，由徐成义领班，排演了《二进宫》、《乾坤带》、《柜中缘》、《三回头》、《斩韩信》、《下河东》等剧目。其时“业余秦剧团先后汇集了一批在新疆戏剧界颇有名望的艺人”，如须生王保顺（艺名毛胡子）、晋振声（五六子）、其师朱登云、严万成、赵金芳（梅旦）、其师李路（瞎红眼）、李小生、大净范金堂等著名秦剧艺人，剧团因时名燥一时。

6. **秦腔艺术在玛纳斯河流域**

“玛纳斯县农业发展与清代屯田关系极大，自乾隆中期，屯田先由兵屯、犯屯而兴，尔后大规模招民开垦。到清末，在近一个半世纪内，玛纳斯大片荒地被开发，成为稻麦飘香的富庶绿洲。”随着农垦事业的发展，边疆安宁，贸易集市、宗教信仰祀拜繁盛。各种工匠手艺人也随流而入，戏曲艺人也在其中。“秦腔是传入县内最早，影响最广泛的剧种。清乾隆年间，陕西、甘肃一带的‘把式’流落到玛纳斯。”[①]至今有据可查的自“咸丰年间就有‘自乐班’在演唱，并由唱‘小戏’变成演‘大戏’。”这种自乐班形式由于组成人员流动性较大，时聚时散，相互搭班演戏，难于记载。乡村自乐班在农闲、农节庙会时聚合，随后各忙其务。因而在玛纳斯，自乾隆年间有秦腔艺人流入在城乡各地卖艺谋生。加之艺人们的游走习性，此地到宣统时仍无固定的专业秦剧班社。直“到民国初年出现有马继平、缠头老二、朱登瀛等领班的秦腔班子。”20世纪30年代又有以严万成领班的严氏一班人马，每逢庙会必唱秦腔，他们常活动于沙湾、玛纳斯、呼图壁一带，同时“又将城中成兴斋宅院改成戏院供演出使用。”至此有了较为固定的演出场地，一直延续到40年代中期，因各种原因不解自散。

乌苏县自清乾隆四十八年（公元1783年）至民国中期，据《乌苏县志·文化》记载，境内先后修建汉族群众朝拜的庙祠21座。“每至庙会寺院主持请戏班唱

① 《玛纳斯县志》。

戏。"乌苏自清乾隆中期已有秦腔戏班出没于此地。据史料记载:"清光绪十年(公元1884年)前后有秦腔戏班,由陕、甘籍人组班,约20人,班头徐姓,多应会馆,汉文会之邀为庙会,庆典演出。上演的剧目有《杨家将》、《三滴血》、《包文丞与陈世美》、《李彦贵卖水》、《游西湖》、《三娘教子》等剧目。"直到民国时期,由于多种原因这个秦腔戏班时组时散。但在民众中喜爱秦腔者众多,秦腔仍流行于城乡内外,他们或聚众清唱,或扮装演出,出没于村落之中。

7. **在西陲边城**

西陲边城伊宁,自清乾隆二十年(公元1755年)以来,清政府在此地先后实行兵屯、民屯、遣屯:"前奉合令于伊犁附近地方酌量派遣绿旗兵丁屯种"。乾隆四十七年(公元1782年)四月丙申,伊犁将军伊勒图奏:"伊犁地方,向无积谷,于屯田绿营兵三千名内拨出五百名充实补充各项匠役并看守仓库外,每年留二千五百名屯兵纳粮。"[①]清政府对伊犁是非常重视的,作为一个重要的垦区倍加关注。随着屯田成边事业广泛展开,商贸集市随之繁荣发展,各类屯田人士之眷属、同乡、各类工匠人员相继移人伊犁各地。佛道祭祀场所也相继建立,因而为戏班提供了演艺之地。乾隆中期,仅在宁远城内修筑庙宇10座。每逢庙会、农节必演庙会戏,而来此屯垦行商人员又以陕、甘籍居多。因而在此地最先出现的戏曲也应是秦腔,以走乡串村为主的戏班居多。直到清末民初年间,伊宁城出现了以刘彦领班的专业秦腔戏班,有30多人,排演剧目如《白蛇传》、《游龟山》、《白云楼挂画》等。在此同时,伊宁周边城镇乡村陕、甘籍屯民集中地带各种自乐班组在村民中一直存在。

至此,秦腔艺术自明清首先在三秦一带出现并逐渐成熟后沿丝绸之路西渐至陇东、陇西、河西甘州、肃州、沙州一带,形成具有当地唱腔韵味和表演伴奏程式的戏曲艺术形式,并逐渐形成为当地民众最喜爱的民俗娱乐习性。由此一线为传播带,随着屯垦戍边的实施首先西渐至西域古丝路北道各地,使得秦腔艺术之葩开遍于丝绸之路各绿洲,使得华夏民族这一文化瑰宝源远流长。

## 第四节　丰富多意的审美内涵

流传于新疆的秦腔自进入丝绸之路北道、中道以来,以演历史故事、事件为主,表现出它鲜明的历史特征和浓厚的传统意识,传统剧目所表现的故事远自夏商周时期如《黄河阵》、《铁兽图》、《逃国》;秦汉时期如《哭长城》、《鸿门宴》、《昭君和番》、《玉虎坠》、《安安送米》;三国时期如《凤仪亭》、《辕门射戟》、《长坂坡》、《定军山》;隋唐时期如《杀四门》、《劈山救母》、《木兰从军》、《打金枝》;五代、两宋时

① 《清高宗实录》卷五二〇,一一五五。

期如《五典坡》、《打瓜园》、《金沙滩》、《三岔口》、《杨门女将》、《铡美案》、《游西湖》、《白蛇传》、《火焰驹》、《破洪州》。直到元明清时期《窦娥冤》、《一滴血》、《白玉楼》、《四进士》、《十五贯》、《玉堂春》、《三娘教子》、《双明珠》等等。约近300出表现不同历史时期的故事剧目中，包含着博大精深的秦腔艺术之精髓。它的各组成因素：演员在舞台上的唱、念、做、打，各行当所工表演程式等，无一不是历代艺人长期积淀、传承下来的精华。通过演艺传统剧目，从中汲取养分，使这种独具西北风格的戏曲品类在这里再现出来，继承下去，使它始终姓"秦"。

秦腔艺术以它独具风格的歌、舞、乐、辞为表现手段；音乐以板式变化体式为依据，以生、旦唱腔为核心演绎派生出表现各类脚色的行当；衍变出表现各行各类情绪的板式唱腔；细致入微的表现完整的故事情节；它与民俗文化广泛而又深入的结合于一体，浸润渗透到民众的物质生活和精神生活的各个层面之中。

秦腔艺术以它淳朴敦厚的方言语音为基调的唱念和情节曲折的故事内容深深的吸引着民众，因而在一段较长的社会历史过程中，在各种场所，观赏秦腔表演成为陕、甘、宁、青、新疆一带平民百姓日常生活中十分看重并盛行的文化娱乐之事。成为人们日常生活中不可或缺的一项重要内容。从清－焦循《花部农谭》自序中所言："郭外各村，于二八月间，递相演唱，农樵渔夫，聚以为欢，由来久矣。"便真实的从一个侧面描述了这种便于模仿的大小戏种在平民百姓生活中视其为精神寄寓的记载。

秦腔艺术对于广大的下层民众传播历史和灌输文化知识，塑造文化性格所产生的社会影响其意义是重大而又深远的。如通过观看商周时期的历史故事剧《炮烙柱》、《进妲己》等可知殷商时期以商纣王为首的贵族阶层施政之残暴。通过观看《逃国》、《卧薪尝胆》、《荆轲刺秦》等剧可知世居黄河流域、长江流域一带的华夏民族在春秋战国时期以贵族阶层为核心为谋权夺地驱使平民百姓为其征战的历史史实。正如一位秦剧老艺人所坦诚表述的那样：一部老戏（传统剧）就表现了一个时代，讲述了一部历史，观众通过看戏对咱们民族的过去就有了一定的了解。通过观看各个历史时期的历史故事，在民众心目中逐渐树立起华夏民族历史之悠久、文化精神之博大的民族自信心、自豪感。

大戏秦腔，小戏眉户对于文化水平较低或没有文化的民众，可谓是提高文化知识十分普及而又便捷的途径，客观上起到了教科书的作用。正如清代文人聂敦观在他的《呵呵道人诗草——观剧》中所记："就中闺门初识字，明词能诵《鸾凤记》。"便是民众通过看戏学得一些文化的写照。

秦腔艺术还潜移默化的改变和塑造着人们的伦理道德观念，并以此约束着人们的日常行为。如以北宋仁宗年间为时代背景的历史故事剧《铡美案》以及以此剧分解演绎的《杀庙》、《三对面》等折戏，通过几条线索褒扬了百姓所颂扬的"包青天"执法如山，为民申冤，忠诚清廉的清官形象以及百姓对清官的心理期盼；贬斥、鞭笞了陈世美败坏为人之道，伦丧德性的丑恶行径；对秦香莲母子的不

幸遭遇给与极大地同情和呵护。故事启发教化人们要与人为善，不可忘本，不可嫌贫爱富，攀依权贵，心生恶念，丧失人伦。此剧自问世以来成为各剧种的经典性保留剧目，成为西北地区广大民众家喻户晓，人们闲话时常议的话题。对有背伦理的行为会遭到众人的指责，被斥为"陈世美式的人物"而为人们所唾弃。因而，人们以此为戒，规范自律着各自的言行。

秦腔剧目中有许多表现华夏民族在历史上进行反侵略战争的戏目，如《杨门女将》、《金沙滩》、《天门阵》、《精忠保国》、《岳母刺字》、《穆桂英挂帅》、《十二寡妇征西》等剧。塑造了一个个栩栩如生，充满慨然正气，体现高贵民族气节的舞台人物形象；歌颂和褒扬了那个历史时期为国为民抵御外辱入侵的民族意识、民族自尊感；表现出为维护国家和人民的利益不怕流血牺牲、前仆后继，大无畏的民族文化精神。特别是象《百岁挂帅》这样的经典性名剧，更是表现了中华民族高贵的爱国情结，舍身卫国的人格品质。百岁老人尚且如此，后生之辈更当勇往直前。

秦腔剧目中还有许多表现忠奸斗争、褒扬忠臣廉相、贬斥奸佞谄臣的戏目，如《赵氏孤儿》、《海瑞罢官》、《游西湖》、《清风亭》、《四进士》、《狸猫换太子》、《唐知县审诰命》等情节曲折且矛盾冲突十分强烈的戏目，使观众在品戏的过程中始终产生忠廉孝义必战胜奸佞邪恶的心理期盼，从而教化人们树立正确的是非观、美丑观，增强对奸臣污吏的痛恨，产生对清正廉洁、为国为民的清官的喜爱和呼唤。

秦腔剧目中还有大量表现平民百姓生活情结、情趣和宣扬仁、义、礼、智以及"五伦"为律，隐含着天人合一理念道德规范信条的戏目，这对于那些文化知识有限或没有文化知识的广大受众体是更为贴近生活，融人情感，使之易于接受且引以为娱的精神寄寓之物。诸如《二娘教子》、《小姑贤》、《张琏卖布》、《两亲家打架》等戏目深受民众喜爱，久演不衰。

秦腔戏目中以表现男女情爱，冲破重重阈限和束缚渴望婚姻自主，寻求真挚爱情，宣扬忠贞不二恪守姻缘的剧目更是受到民众的喜爱。诸如：《牛郎织女》、《柜中缘》、《王宝钏》、《五典坡》、《白蛇传》、《拾玉镯》、《西厢记》等剧，均是民众津津乐道百看不厌的戏目。故事所表现的主题思想与平民大众的心理渴求相合，构成一种同形同态的审美效果。

秦腔观众常关注的还有为民请命，为民伸冤的戏目，对剧中遭受不白之冤的人物形象给予极大地同情和怜悯，在观戏的过程中为剧中人物的命运而担忧、而落泪，心理上造成一种极度的压抑感，期盼着"清官"或路见不平的正义之士出现，表现出民众对民主、平等社会体制的渴求。这类戏目如：《窦娥冤》、《税务官》、《三滴血》、《游龟山》、《六月雪》、《游西湖》、《玉堂春》、《秦香莲》等。

正是由于秦腔艺术、各地方剧种所表现的故事内容和为陈述故事所锻造的修词所蕴含的文学特性，从而融合着丰富而深刻的审美功能和教化功能，使广大的接收群体在长期品赏过程中逐渐培养和塑造了他们的文化性格和强有力的民

族凝聚力，使这种文化融合人民俗文化之中并传承下去，物随人移在西域各市井传播百年之久，成为众多西北人藉和其他省籍人们所深爱的艺术品类。

## 第五节　改革与创新

各地不同的方言语音是形成不同风格民歌、曲艺、戏曲韵律的基础。秦人所用声腔模式早在西周时期已形成了。《诗经》中所列的十五国风，是代表不同区域不同风格的乐调，其中的雅音即最早的秦声。中国戏曲文化至宋元时期已趋完整，明末清初，地方戏曲臻于成熟，广于传播，秦腔到明万历年间（公元1573～1620年）已四处传播了。依次可以说，秦腔艺术是一个古老的剧种。它西渐至甘肃河西四郡一带近5个世纪，随各类载体首先西传至丝绸之路北道一线也已有200余年的历史。在那悠悠岁月里，秦腔的主要载体：以此为生计的各类戏班；在农闲工余之际组合的自娱班；社会各阶层中的一些票友联谊性演出。这几种负载体多为传承和模仿，且各班成员技能参差不齐，在承继与模仿的过程中难免会与摹本产生差距。如最早进入迪化屯城的秦腔仅是一些个体艺人在街头卖唱"被人们俗称'老桄桄'或'桄桄戏'"的形式出现的，随后在商贾、会馆的资助下专业戏班得以组成，从戏目内容到表演程序臻于完整。

艺术是人类的精神产品，各个历史时期的艺术品势必打上鲜明的时代烙印，是一个时代政治、经济、文化的缩影。秦腔艺术成熟与明，广播于清。清亡，社会大变革，在辛亥革命民主主义思想的影响下，1912年8月，以陕西省修史局总修纂李桐轩（陕西蒲城人），修纂孙仁玉（陕西临潼人）和范紫东等人为核心，以"开发民智"，"修风易俗"为宗旨，在西安创办了"易俗社"，用资产阶级民主主义方式进行秦腔艺术教育，培养演员甄别旧剧，编写新剧，进行艺术改革。先后演出了一批具有时代气息的新剧，深得民众赞赏。到20世纪20～30年代，易俗社先后赴汉口、北平游演，受到戏曲艺术名家指导，大为受益。这应是秦腔自成熟、传播以来首次创新的记载。

清末民初，是新疆建省之后重振各业并趋恢复繁盛时期，各地会馆、商贾也加剧了与内地的各类联系，那股秦腔创新之风也会随着艺人们的游走传入新疆各地。

抗日战争时期，以陕甘宁边区的延安为中心，以何仲平、马健翎为首，成立了民众剧团。同期，边区各地均先后成立了秦腔剧团，如八一剧团等。他们编创了许多反映当时人们斗争生活的秦腔现代戏和新编历史剧如《好男儿》、《查路条》、《中国魂》、《血泪仇》、《一家人》、《打虎计》、《鱼腹山》等。使秦腔艺术的改革和发展进入了一个新的历史阶段。

有人说秦腔是"吼"出来的，这种"吼"也确表现了高亢激越、粗犷朴实的民风

气概。试想，在那个历史时期，生活在黄土高原上的秦人之裔，既要与自然环境抗争，又要承受封建体制的重压，双重的磨难使心境压抑、悲愤，这种情绪以声音的方式表现出来，势必要一吐为快，要吼，吼出深藏于肺腑之郁闷不快之情，吼，才能吼得酣畅淋漓，吼得尽情尽意。这种吼难免带有原始之味，粗犷之意。而音乐艺术之内涵就是情感。早期的秦腔艺人认为非此不足于表情，非此不足于表意。于是这种唱腔模式便世代沿袭下来至今。另外，早期的戏班演艺主要靠演员在台上着力的吼，气沉丹田，声灌额顶才足以使声音致远，使观众能听清戏文。由此也造就了秦腔各行艺人的唱腔模式。



# 第八章　丝绸之路上的豫剧艺术

豫剧属梆子类戏种，也称“河南梆子”，又名“河南高调”。以河南省的简称“豫”为名，故称豫剧，以至于到了外地，对河南所有的地方戏统称为豫剧。

## 第一节　西　传

豫剧受“陇西梆子腔”直接影响，与当地民间戏曲性质的民歌说唱相结合，同时受到周边地区戏曲的影响而形成。

一方水土养一方人。生活在中原大地上的人们经受了历代无数的政变、兵乱、水患，在他们与天灾人祸抗争的过程中，从心灵深处呐喊出悲怆，豪放，雄劲的强音，这种极具个性的声腔也便隐含在各地民歌戏曲的音律中。

豫剧，在各地流传过程中，以地域方言的风韵各异而形成不同流派。从他们的唱腔板式结构、调式、旋律、节奏和语言音调方面看，可分为豫东和豫西两个声腔体系。豫东声腔的语言基础是中州音韵，语调发声多用假嗓，声高音细。男腔高亢激越；女腔流畅、且含花腔，奔放明朗。豫西声腔的语言基础是中州音韵的豫西语调，发声用真嗓，即本嗓。男声苍劲悲壮；女声低回婉转，声音圆润，深沉浑厚。

豫陕两省相邻，为民间民俗文化交往与融合提供了地域上的方便。20世纪30年代末，陇海铁路修通，为两省文化交往搭建了快捷的桥梁，豫剧艺术首先于两省交接之地潼关、华阴、渭南一带出现。1937年，抗日战争爆发，中原大部地区沦陷，加之灾荒连年，河南大批灾民西流，豫剧文化也随着庞大地灾民潮进入三秦之地。1937年，专业豫剧戏班如太乙班首先进入古城西安，次年，豫剧名坤常香玉带戏社人驻古城。3年后，狮吼剧团落户西安，豫剧艺人渐增。避乱、躲灾的豫籍流民及陕民便是观看豫剧表演的常客。一时间，西安成为后方豫剧演艺的中

心。40年代末、50年代初在三秦各地及西安巡演和常驻的豫剧班社如：狮吼剧团、香玉剧社、蓝光剧社、民众剧社、双兴剧社、灾童剧社、豫光剧社、东方红剧团以及分布于咸阳、宝鸡、潼关、商南、铜川的豫剧社团等，约10余家戏社，几乎分布于陕西全境，可见其时豫剧文化在秦声浓郁的大地上其融合与渗透性之强。有可靠的豫民做基础，由此占有牢固地份额。其中如狮吼剧团在陕40年，先后培养豫剧学员130余人。所编演剧目从形式到内容多有创新，如《王佐断臂》、《劈山救母》、《红珠女》、《涤耻血》等40余本。又如香玉剧社入陕后，先后于西安、宝鸡、汉中演出。1948年于西安创办香玉戏校，培养豫剧人才。常香玉在陕四年余，集京剧、评剧、曲剧、秦腔、大鼓等剧种所长，丰富自我，融汇于豫剧豫西调之中，创立新腔，成为豫剧中别具风格的一类流派。代表戏目如《花木兰》、《西厢记》、《白蛇传》、《大祭桩》等。

豫剧文化沿丝绸之路西传渐入陇右。1944年，狮吼儿童旅行剧团首先进入平凉演戏。开豫剧入陇之先河。之后入天水。1945年抗日战争胜利，豫剧专业剧社入驻兰州。随后有部分班社沿丝绸之路进入河西重镇武威、张掖、酒泉一带。先后入陇的豫剧班社如：香玉豫剧改进社、群豫剧社、景公豫剧社、汉声豫剧团、新义剧社等。1944年，由部分豫剧艺人在兰州组建起新光豫剧团，这是第一个当地自建的豫剧专业表演团体，该团宗旨是改革创新，严以律己，并于次年招学员30余，培养出自甘肃的首批豫剧学员。

## 第二节　豫剧艺术入新疆

豫剧是随着中原大地上的徙民移居天山南北各地而传入新疆的，是中原文化西移中的一个组成部分，这种文化移域现象基于屯垦戍边。据史料记载20世纪20年代末30年代初，丝绸之路北道玛纳斯一带来了一批中原移民："中原地区的农民因生活所迫，不得不背井离乡，独身或拖儿带女闯西口"，"来到玛纳斯安家落户，垦荒种地。"，"尤其是三、四十年代，难民大量流入县内。"为收拢安置难民，"民国三十二年（公元1943年），成立了县垦务委员会，县长任主任委员，并专设两名垦殖管理员。在这些垦民中，以河南人居多。""据对河南垦民的调查，民国二十九年（公元1940年）至三十三年（公元1944年）迁到新疆的共8 000多人。"[①]这些河南难民陆续走"西口"，来到乐土玛纳斯，以屯垦为主，间隙外出打工。经过数年劳作，大多温饱有余，各家户人丁开始兴旺，加之仍不断有河南亲属，同乡前来投奔。在这些先来后到者中，一些能唱河南梆腔的人和艺人们常聚合在一起行各种演唱活动。在那么一种文化氛围中自娱自乐，体味一番乡音情

① 《玛纳斯县志·农业·屯垦》。

趣。因而，豫剧传入古丝绸之路一些市镇时间要晚于京剧。

中州腔韵进入乌鲁木齐是在民国二十三年（公元 1934 年）由时居新疆的权贵之威盛老五（盛世骐）自中原带来一戏班，20 余人，入迪化于汉文会、西北戏院演出包括梆子、曲子、坠子等形式的戏目如《双骑驴》、《刀劈杨藩》、《花庭会》等戏。后来，又有以胡贤领班的中州腔韵戏班入疆，于呼图壁、芳草湖、玛纳斯、安集海一带中州人较多的乡镇、村寨演出各类形式的戏目如《断桥》、《柜中缘》等。"民国三十三年（公元 1944 年），在当时的首府迪化，进驻该城的国民党政府军队河南籍官兵曾组织过一个'河南坠子剧团'，在城内卖票公演。"①这个剧团全部是男演员，旦角也由男演员扮演，表演认真细腻感人，曾获得观众好评，他们演出过《双骑驴》、《八件衣》、《刀劈杨藩》等，后来部队调动演戏告终。这个剧团在当时的迪化为时短暂，但在观众中却有一定影响。此时期，到迪化打工的河南难民已为数不少，为剧团之常客。

这个剧团所演的坠子戏，在其本土称之为"河南道情"，也叫"坠子嗡"，多流行于河南东南部一带。它的风格特点是曲调流畅，唱腔别致。道情剧的音乐由曲艺渔鼓、道情和坠子相合并，吸收了豫东秧歌、花鼓的曲调，又受到河南越调、豫剧的影响，逐渐形成的一种融合性戏曲音乐风格。它的伴奏乐器：二把坠子胡；一把高音、一把中音，外加二胡、笙、闷笛等，演唱时在主奏乐器坠胡和闷子的巧妙配合中突出了道情戏的说唱特点，形成风味别致的声腔。它最早由二人对唱，渐发展为多个行当，它的唱腔仍保留着渔鼓、道情说唱艺术的语言生动、唱词通俗易懂、民俗性突出的特点。

① 《乌鲁木齐市志·文化》。



# 第九章　丝绸之路上的京剧与河北梆子

京剧和河北梆子戏与西北地区地方戏曲秦腔、眉户戏进入丝绸之路陕西、甘肃、新疆各地的方式，出现的时间，流传地区等都有较大的差异。

从时间段来看：河北梆子在其本土逐渐形成为程式化的剧种，距今也只有160年左右的历史。它是以"山陕梆子"为基调，经河北民间培育而成，属于弋腔类剧种。流行于河北广大农村并盛行于北京、上海、天津，它的踪迹也遍及山东、东北等地区的一般市镇和广大农村，是河北省的主要地方剧种。

京剧是在北京形成的剧种，距今约近200年的历史，它正式形成的时间约在清道光十九年(公元1840年)之后。它是在徽戏和汉戏的基础上，吸收了昆曲、秦腔等一些剧种的优点逐渐演变形成的。

从京剧、河北梆子戏大约形成的年代推算，这两个剧种形成、成熟年代相差不大，但与秦腔形成、成熟年代相比要晚的多。

## 第一节　京剧入三秦　陇右

京剧于清末民初传人以西安为中心的三秦之地。"清宣统二年（公元1910年)京剧科班榆社始入西安，社址设大厢子庙街浙江会馆。"[①]开梆演戏，由此京剧首次进入古城西安。1917年4月，京剧戏社春舞台成立，于宜春园剧场设台演出。全社演员阵容齐整，纳有诸多各行名角，设备齐全。其显著特点是以转台布景为长，并每日于《公意报》刊载广告，扩大宣传以招徕观众："请看三绝：绝顶新戏、绝顶转台、绝顶布景。地狱宫殿惨刑大布景，均有转台现出。"观众一时蜂拥，欲见

① 《陕西戏曲志·剧种》。

新奇，轰动一时。

西安"易俗社"见状颇受影响，于当年10月购买秦舞台宜春剧场，使用了转台布景，试演了秦腔《复汉图》剧，亦大获成功，毕竟关中观众是长期以品赏秦声为俗的，戏场人潮涌动，热闹非凡。随后，"易俗社"、"三意社"诚聘京剧教练人社教习京剧武功、做派，从而丰富了武功、做戏表演技艺，提高了秦腔红生戏的演技。使得古城长安秦腔艺术吸取它种戏曲表演技能，从而丰富了自我，表现出秦腔艺人宽广的胸怀、谦虚的品质。

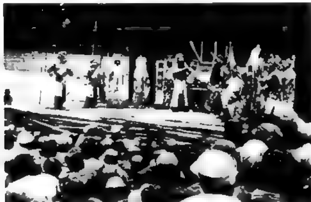


图31 甘肃境内的京剧演出

随着京剧艺术在古城西安渐被观众所接受，4年后，有一批京剧艺人于西安组建了第一个京剧票房"广益娱乐社"。自此，京剧在关中落脚，有了一批逐渐成熟的观众，在戏曲演艺行中有了一席之地。

"九·一八"事变后，东北军移驻陕西，诸多京剧艺人渐入关中。抗日战争爆发后，京、津、沪等地大批难民挟同京剧艺人逃往西北避难，西安一带的京剧演艺随着这类文化载体的西移兴盛起来。当时有不少京剧名伶在各地挂牌演出，以谋生计。

抗战爆发次年，由一批爱国志士发起以"振兴民族艺术，传播华夏之声"为宗旨，创立西安夏声戏校为振兴民族文化、培养人才苦心经营5年之久。曾创演过表现民族精神的改编历史剧《陆文龙》。

京剧于民国初年在陇右首先以清唱的形式于酒肆青楼中出现。民国八年(公元1919年)"魏胜奎(架子花脸)率一京剧班到天水宛江春酒楼剧场演出，这是京剧在甘肃正式演出之始。"[1]12年后，先后有京剧戏班"长春社"、"易风社"在天水演戏。又有"同乐社"、"新春社"、"长春社"在平凉一带演戏。1935年，陇右首府兰州出现京剧新舞台剧社，又称"徽班子"专业京剧戏班。随后又出现了云声大戏院、胜利大舞台，颇受兰州观众青睐。到1941年，京剧新生活俱乐部组建，戏社拥有诸多名角和票友，演出剧目百余部，从而使兰州的京剧演出出现了兴旺态势。与此同时，一些企业、社会团体组建的业余剧社也在频频演出各类京剧戏目，从而使京剧艺术在兰州一时繁盛起来。

① 《甘肃戏曲志·剧种》

1945年后在丝绸之路河西走廊酒泉也出现了由驻军所属力行剧团、华岳剧团在当地演出京剧。同期玉门也组建了京剧团，于玉门当地演出京剧。

## 第二节　历史源流

京剧与河北梆子戏传入新疆，先是在丝绸之路北道一线各州县落户的。清光绪初年，左宗棠、刘锦棠奉旨率湘军出关入疆平叛，大军先北后南征战历时一年半，肃清阿古柏匪徒，使各地逐一得到安宁。随之各地商贾、屯民、民间艺人也相继进入丝绸之路北道各地。数年后，于光绪十年(公元1884年)，正当新疆建省之际，河北、天津遭受水患，不少商户破产，为谋生计，有不少人携家结伙来到当时的迪化新城重操旧业，河北梆子戏也随天津直隶难民、商贾陆续流入，并出现在当时的迪化新城。到清光绪十七年(公元1891年)，津籍商人王希增纠集清唱河北梆子艺人组成“吉利班”，常在庙会或会馆坐台清唱。这是在省会迪化新城最早出现的河北梆子专业性班社，距今已有116年的历程。1911年辛亥革命之后，“吉利班”再次得到津帮商号的资助，筹办了部分戏装，从人员上有所充实，能够化装演出如《南天门》、《青松林》等折子小戏了。

1919年，在迪化和伊犁两地津帮商人的支持下，由穆连科、李树春等人在乌鲁木齐又创办了一个演河北梆子戏的“天利班”。至此，自1891年“吉利班”组建到“天利班”兴建历经28年。在此期间“吉利班”是当时迪化新城中唯一的河北梆子戏专业班社，它为这个地方剧种能在远离本土的西陲边城流传下来，起到了承传的历史作用。

两年后，“天利班”从天津“请来了京剧演员籍晓甫等人，于是‘天利班’除演河北梆子戏还加演京剧。同年九月，天津杨柳青‘同乐班’的赵德风、陈月桥带领32人来乌鲁木齐参加了‘天利班’。从此‘天利班’的演员阵容，服装道具和演出剧目在乌鲁木齐独占鳌头”。[1]

京剧在乌鲁木齐登台亮相是在1921年。首先是在“天利班”的戏剧舞台上出现的，至今也已有80余年的历史。之间，“吉利班”曾先后聘来演员充实队伍，到了1933年“吉利班”组建42年之际，他们“利用‘定湘王’庙的戏台，开办了‘光明戏院’”。改坐台清唱为化装演出，“除演河北梆子外，兼演京剧，剧目主要有《玉虎坠》、《走雪山》、《古城会》、《二进宫》、《武家坡》、《霸王别姬》、《三娘教子》等。”[2]此时，京剧也在“吉利班”的舞台上出现，但它晚于“天利班”12年。1936年“天利班”也在商界、政界“票友”支持下筹资“利用中州会馆戏台，开办了‘新星舞台’”[3]在

① 《乌鲁木齐文史资料·第二辑》。
② 《乌鲁木齐市志·戏剧》。
③ 《乌鲁木齐文史资料·第二辑》。

此定点演出。又三年“天利班”与“吉利班”合办西北大戏院，这是1939年间的事。

在“天利班”与“吉利班”合班之际，由海参崴辗转回国的“华侨班”（即新民剧团，原名松竹舞台）经伊犁来到当时的迪化城，“利用‘天利班’定点演出的新星舞台售票公演。”这个剧团是既演京剧、河北梆子同时又兼演评剧的职业综合剧团，时有“演职员40余人，以其阵容整齐、技艺精湛、剧目繁多、服装考究的风貌出现在边城。”他们上演有当时迪化城没有的许多新剧目，如《狸猫换太子》、《铡美案》、《寇准背靴》、《扫松下书》、《红鬃关》、《贵妃醉酒》、《徐策跑城》等。还有当时颇受观众欢迎的名角，演出吸引了大批观众。两年后（公元1941年）“华侨班”在汉文会的支持下兴建天山大戏院为专用演出剧场。至此，迪化已有二个以演京剧和河北梆子戏的职业性戏曲团体。抗战时期，他们在“新疆汉文会的倡导下进行了多次义演，并为宣传抗日，组织抗日活动排演了《一·二八上海抗战》、《血战芦沟桥》等时装戏，是新疆京剧界在表现现实题材方面的大胆尝试”。

从1891年组建“吉利班”至1939年合办西北大戏院止，河北梆子和京剧已在迪化经历了半个世纪的风雨历程。

河北梆子戏最早传入迪化是在清代光绪十七年（公元1891年）。京剧最早出现在迪化是在1921年。

最早出现在迪化的这二个剧种的戏班先后有“吉利班”、“天利班”、“华侨班”。

京剧出现在迪化“天利班”舞台的同时，在丝绸之路北道要镇史称“旱码头”的古城奇台也出现了。20世纪20年代，由于奇台经贸繁荣，“津帮商人在直隶会馆的支持下，从河北请来了一班京戏，这个戏班的演员多是‘童龄’（儿童演员），当地人把它叫做‘小戏班’（演京剧也演河北梆子）轰动一时。到了30年代初，由于战乱，致使商贸衰落，人心惶惶，为此“小戏班”先离开奇台赴迪化谋生。之后，“便由一些京剧爱好者组成群众业余剧团，置办戏箱开始演出。他们曾在群众大会（如七七抗战日）上演出京剧《黄金台》、《吊金龟》、《起解》等折子戏。”在那段岁月里，入驻古城众多的京剧演员们曾给古城的观众留下过深刻的影响：“京剧演员筱雪（姓李）出身戏剧世家，河北人，从小练艺，功底扎实，扮角容貌娇媚、身段苗条、动作逼真，唱腔清楚动听。”；京剧武生演员“薛双寿武功矫健，他扮演赵云、武松不但武功精湛而且演出了人物性格。”“京剧丑角吴金铭（人称薛尾巴三）和孟宪奎（人称二秃）他们一登场就引起观众哄堂大笑，他们表演很有分寸，演丑语不俗。”[①]当时古城观众对京剧小戏班的评价是：“把式”多，戏箱好，演员年少，善演武功，本戏少。如11岁的童龄小富生武功精，在《盗御马》中演盘吊杠，技艺高超，令观众惊叹不已。

出现在古城奇台的京剧“小戏班”随着古城经贸繁荣曾在当地红火一时，后

① 《昌吉文史资料选辑·第四辑》。

又随着战乱致使经济衰败而移地谋生。尽管如此，众多京剧演员和"小戏班"们精湛生动的舞台形象却长久的留在了古城民众的心里，成为人们回忆那段戏曲繁盛时期诸多趣事的话题。这同时也在民众中传播下了京剧艺术之种，引起许多京剧爱好者们的向往。由此，直到如今，在古城一带仍有一些京剧爱好者自发组合自乐班，定期聚合清唱以博心中之快。

京剧在清光绪末年也曾在那时的绥来县城（今玛纳斯）出现过，据史料记载："清光绪年间，北京、天津人徙居县内，京剧表演艺术也随之传入。京剧以演唱小型戏目为主，群众俗称为'小戏班'，爱好者及观众人数较少。"玛纳斯县于清代乾隆四十三年（公元1778年）建县，当时名为绥来县。自乾隆二十六年（公元1761年）设兵屯以来，这里一直是重要的屯垦之地。"这里有'膏泽土田'，并能'咸资灌溉'。因而'岁收倍稔'。"使得陕、甘一带民众"闻新疆乐土咸愿携眷前往"。因而在百年间使得绥来垦户大增，随着农牧发展，带动了商贸等其他行业兴盛。到清末民初，县城内先后有如：陕西会馆、山西会馆以及天津公所等六七个同乡商会馆所。一帮津京商户及各类人士常聚集于公所，京剧就在此时在公所出现。由于津京籍人士数量有限，因而京剧在这里一直未能成气候，仅限于清唱，演短小折戏为主。

乌苏是丝绸之路北道西段的重要市镇，两汉时期为西域都护府所辖乌孙东境。神爵二年，乌苏地即随西域诸国人籍祖国版图内。到"清乾隆年间，清政府在此设军台驻防，大兴屯田，大批汉人入境定居。"在这个基础上，左宗棠、刘锦棠率军平定阿古柏之乱，部分士兵就地转业，加之大兴民屯、遣屯，"赶大营的津沽商贩开店设铺，汉人又渐增多"。到清光绪末年，清政府又从直隶等地发配犯人并其家属一并安插在乌苏垦荒，同时对犯户"一律免罪人籍为民"。清廷从大局考虑，对为屯垦戍边人疆屯民所施政策是十分优厚的，这无疑，对犯户们是个鼓励。乌苏这片农牧兼营的肥沃土地和丰饶的物产对他们的同乡、亲属有极大的吸引力。由此直、鲁、豫、陕、甘籍移民来人居者络绎不绝，各类文化习俗也随着移民的人住而在这里形成不同形式的文化氛围。"乾隆四十八年（公元1783年）至民国中期，境内先后修建汉族群众朝拜的庙祠21座。"各庙都有传统节庆庙会，每值庙会，寺院必请戏班唱戏、耍社火等。随着津沽商贩在此地行商，京剧艺人也随之而来，他们搭班结社，使京剧首先在一些庙会戏台上出现。据记载："有张姓夫妻组建京剧班子演出《金鞭记》等戏38本。"那时的主要观众是赶大营的津沽商贩们及直、鲁籍的屯户们等人。

京剧和河北梆子戏在西陲边城伊犁的出现已是20世纪30年代初期的事了，当时（公元1934年），伊宁城内有二个私人戏班子，其中之一是由艺名为张胡子的艺人主持的河北梆子戏班，但该戏班也唱京戏。此后"有个从苏联海参崴归国的华侨白仁甫组织一个京剧班"，演员有十数人，组班不久，便与张胡子的河北梆子戏班合并一起，使得演职员实力扩大，能力增强，常在后滩、黄酒馆等处演出

折了传统戏。在归侨白仁甫的主持下，还排演了反映东北人民抗日救亡的新剧目。京剧进入天山以南丝绸之路中道一些市镇已是20世纪40年代的事了。民国三十三年(公元1944年)，有一支驻焉耆的部队(一二八旅)的京剧团在汉文会常年售票公演，想必是这支国民革命军旅以直隶一带人氏居多。

## 第三节 历史局限

从河北梆子戏和京剧传入新疆丝路各城镇分布情况来看，它与秦腔、眉户的分布地区相比要局限和狭窄的多。根本原因在于他们的接受者在西域这块广袤的沃土上人数有限，从业者多为商户或技匠移民，没有徙自于甘、陕为主体的屯民这个接受欣赏群体，因而，使得这个剧种仅局限在几个较大的市井城镇之中，不可能象秦腔、眉户、小曲子戏那样有从河西四郡大量迁入的移民广布于丝绸之路各地从事于屯垦、商贸等行业而植根于广沃的乡村、城镇之中。另外，这两个剧种在当时的迪化、古城奇台等地出现，是在津帮商人、政界人士支持下的产物，它似乎是经济兴旺与否的晴雨表，缺乏牢固的社会基础，即它的接受主体，支持力匮乏。又由于方言语音与欣赏习性之局限，它没能也不可能在广大的屯民之中流行与传播。

## 第四节 传播方式

河北梆子戏和京剧传入新疆几个主要市井城镇的方式与秦腔和眉户戏有较大的差异：秦腔、眉户是以递传、渐传、浸润方式为主，首先在河西一带入乡随俗，同当地的民歌、方言语音相溶，并在那一带生存、发展、兴旺，流传了数百年之久，形成了与陕西关中韵味相异的秦腔、眉户体系。到了清代康乾时期，随着清廷对西域各地政权的逐步建立，各种形式的屯垦大规模地展开，整建制的乡村戏班和零散戏曲艺人、爱好者们相继迁入丝绸之路各垦区，并很快形成与民风习俗相同的文化氛围。这种文化整体西移模式使得本土文化虽地域不同，然而却毫无缺损地出现在丝绸之路各地，并牢牢地植根于此。这个基本因素是京剧、河北梆子戏所无法比拟和做到的。

秦腔和眉户戏传入西域各地的另一种方式是直接从关中一带招聘秦腔剧演员进入各地，或由新疆一些地区戏班社团派员前去学习正宗秦腔，如：古城秦剧团、迪化"新盛班"等曾多次派员去西安"易俗社"等社团受训。京剧与河北梆子戏的传入方式属直接进入，没有那个中间过程，这是由于地域相距甚远，在历史上不可能移民屯垦戍边所致。

另外，京剧又是都市文化的产物，在它形成的清代末叶，它也曾是清廷豪门贵族们借以消遣玩乐的宠物之一。当时，京剧的通俗性远不如地方戏种眉户和秦腔那么普及。正由于它最终是在京城形成了一系列严格套式，它本身也有那么一些惟我独尊的高贵气质，因而，它一旦在西域仅有的几座城市化稍浓的市镇出现，与当时大多来自于甘肃河西走廊诸州、县、乡、村的秦腔、眉户戏形成了一种对比，这种比较来自于广大接受者的文化认同。有句俗话说得好"老乡见老乡，两眼泪汪汪"，这种伤感来自于对故土、亲人们、文化习俗的留恋、思念之绪。到了塞外，对同乡的认同，对相同方言的亲切感是发自肺腑的，因而"秦之声"唤起的那种文化认同共鸣，要比之京剧来广泛而又深刻的多，秦腔那慷慨悲壮、气概豪迈、欢快活泼的艺术风格反映出西北地区民众勤劳勇敢、憨厚耿直的性格特征。

京剧形成于北京，京城乃历代帝王所居之地，无形中，在边民们的心理上会产生一种贵贱之别，这也是它在丝绸之路各镇未能普及的原因之一。

新疆的汉族人口来自祖国四面八方，其中尤以西北人居多，甘、陕、豫、宁省分的人口占绝大多数，且多祖辈数代早已徙居于此，他们以秦腔、眉户、曲子、豫调等梆子腔剧种为精神娱乐默化需求，对京剧关注甚少且陌生，京剧就生存在这么一种大的文化认同氛围中寻觅着知音。



# 第十章　丝绸之路上的曲子戏

曲子或叫小曲子，也有人仍呼其为迷胡子、眉户、清曲等等，这些称谓各有其源。它是丝绸之路源头、三秦之地和陇右乃至丝绸之路新疆北道一带、中道东段地区普遍流行并深受各族人民喜爱的一个戏曲种类。它与秦腔这个西北地区广泛流行的戏种几乎在同一时段流传人西域丝绸之路北道、中道东段各城镇、乡村。

它最早在西域出现，应在清乾隆年间。自清康熙三十六年(公元1697年)平定格尔丹之后，清政府随即在新疆各地驻兵，建立各级政权，并首先在哈密、巴里坤一带实行兵屯。此举不但就地解决了兵马粮草之需，且免去了驼运、耗时费力之劳，为确保国家统一和西域安宁，其意义是积极而又深远的。到乾隆年间，各种类型的屯田普遍展开，与此同时，各类商贸、互市以及驼运、车运业随之繁荣发展，各种文化习俗随着屯田人户和商旅在各种运输工具的装载下大批迁徙而移人丝绸之路北道、中道各地。

曲子，这种戏曲形式就是在这一历史时期混同秦腔逐渐传人的。

地方戏曲声腔是以各地民间歌谣、民歌曲调为基础的，而各地区民歌曲调又必然的以当地的方言语音、音韵为依据，即是在方言语音基础上的延伸和扩展，并赋予它强化的音乐性和情绪性，以表现一个情结，一个内容，并以不同的声调韵律衬托出来，这便形成了曲调内容各异或相近的民歌，再由当地人以本地方言声腔表现出来，就形成各地不同的声腔风格。如“秦之声”之所以是“秦声”，有它内在的规定性，它的方言语音规定和制约着它的风格声韵特征，而这种声韵语腔则是经过数千年代代传承形成的语音习性定式。

地方戏曲在表现内容、形式与演出方式上是由当地民众长期生存的自然环境、人文环境、文化习俗所决定的，比如：“秦腔”便是在世代流传于陕、甘一带民间歌舞的基础上经历代民众组合取舍，逐渐形成一种以歌、辞、乐为主，结合舞、技以表现故事情节的地方戏曲。到明代中末叶时，受弋阳高腔的影响，终形成了

足以表现西北高原空旷辽阔的自然生态环境和生活在那里憨厚朴实，忠勇耿直的人民的性格特征的声腔音乐形象来。它所表现的故事内容、取材，大部分是历史的记载，这是从元杂剧沿袭下来的传统模式，因而中国地方戏剧大多表演历史故事，至今秦腔艺术把这一传承延续了下来，即：表现褒扬历史上的忠、勇之臣，英雄人物真而善的伦礼道德以及反侵略压迫的故事情节，贬斥奸佞谄臣，表现重大历史事件。作品如《单刀会》、《三战吕布》、《岳母刺字》、《汉宫秋》等等。从表现形式上把一剧分为几折（几幕），业内称此为本戏，民间俗称为"大戏"，所谓"大戏"者，即从内容到形式均表现一个"大"来。由此，秦腔作为西北地区的主要"大戏"而传播于各地。人们从表现的历史故事中受到伦礼道德上的某种感悟，对忠、奸表现出鲜明的褒贬立场，并从演员唱、念、做、打的细微表演中品味到某种审美享受，一尽情趣。

历史故事往往是围绕着皇亲国戚、王公大臣、夫人、小姐、书生、衙役们之间的种种情结而表现的，毕竟与平民百姓的现实生活相距甚远，平民百姓还是需要那些表现他们日常生活、劳动中发生的各种故事和情结为内容的歌曲和戏曲的，由此，一种更贴近民众，表现民众的表演形式便在黄河流域一带的民间产生了，它便是后来流传到丝绸之路北道一带人们称之"眉户子"、"迷糊"、"曲子"或叫"小曲子"的戏曲艺术形式。

## 第一节　曲子之源

"曲子"原名为眉户，是西北地区较为流行的一个戏曲种类，历来还有"迷糊戏"、"小曲子"、"地摊子"、"刨土坑"、"弦子腔"、"曲子戏"之称。"曲子戏"之源各说不一，有一说是依其产地或较为流行之地：秦岭北麓的眉县、户县因地而得名；另一说是由于它的音乐曲调悱恻缠绵、悦耳动听、乡土味甚浓、贴近民众似有迷人之感，而称谓"迷糊戏"。约于20世纪40年代，陕甘宁边区将其定为"眉户"。正因为它生自民间且主要表现平民大众生活劳动中诸多趣事和情调为主，因而曲子戏之源于何时何地，史记中亦无记载，难以述清。

在元、明时期，北方民间曾出现过一些说唱曲种，如：山东一带长短句相间有律的俚曲，民间称之为通俗杂曲或小曲；山西省的各路道情；河南的"洛阳曲子"；关中俗曲以及秦陇一带的曲子等。他们之间有着一定的亲缘关系，经过漫长的民间相互流通，在表演形式上近似或相似，但在以方言语音为基础的曲调韵律上各异而突出风格上的差异性来。这些俗曲约于清代中叶由单曲牌和曲牌联缀说唱故事的形式逐渐形成。当时俗称"曲子"，开始在关中一带流行。这种融会各地音乐、语音因素的曲艺唱腔体在陕西中东部俗称迷胡（亦称曲子），东至渭南地区华阴、华县等地流行最盛。在陕西西部、南部则因地称谓，如西府曲子、安康曲子、汉

中曲子等。

这里应提到的是西府曲子，据《秦陇文化志》所述：这种西府曲子的演出主要是在民间的节庆、婚丧、喜寿时在巷院内外、庙会以及闲暇之时。

演出形式以坐唱为主，伴奏乐器以三弦为主，板胡副奏，以竹板四页瓦击节，[越调]、[背宫]、[五更]是其主体曲牌。曲子音乐曲牌约两百余，它主要流行在秦岭以北，关中西部一带，这一带便包括了眉县及其邻县扶风、宝鸡，稍向东去的周至县和户县。

西府曲子在内容取材方面更贴近民众，表现内容与民众日常生活生计中的趣事情结紧紧相扣，书目以中、短篇为主，如《文王访贤》、《踏雪寻梅》等。演出且以坐唱为主，闲暇之时，炕头巷尾三五人即可开唱。

眉户(曲子)长期以来生于民间，流传于民间，所唱内容又多为生活中的各种趣事以民间故事、社会习俗为主的曲目如《小姑贤》、《卖水》、《张琏卖布》、《张古董借书》等，间或也吸收秦腔大戏的剧目。

演出一般以坐地为场，一是由三五人凑在一起，保留早期地摊子坐地演唱曲艺的形式，其唱本多为折子戏。或取其段儿，或以乡中琐事套以曲牌一唱到底，极少说白。一是受秦腔大戏的影响，吸取其表演程式在舞台上演出，有唱、有白、有表演，以表现故事情节。曲牌选用自由，演出折戏、本戏如《两亲家打架》、《火焰驹》等剧目。[①]在坐地为场演唱时，曲牌选用排列有序[越调]起唱，[背宫]、[五更]、[金钱]自由选用，[越尾]落止形成定规。

1. 关中曲子戏

曲子戏(眉户)曾盛行于关中地区，陕西南北地区多有流行。清中叶之后，曾东渐至豫西，山西以南，西至甘肃、青海乃至新疆地区。

清嘉庆、道光年间(公元 1796～1850 年)，关中东府的华县、华阴一带曾出现了有花旦艺人任占魁、艺名"黑牡丹"的张屯子搭班的杨运子曲子戏班；有艺名"油糕旦"的艺人陈吉、艺名"瞎眼丑"的张摺柱、艺名"高桥娃"的高房普、景瑞亭等搭班的党回儿班，在华阴、华县、渭南、大荔乃至商洛、西安等地卖艺谋生。此刻，曲子戏(眉户)也由坐摊清唱发展为上台演唱的舞台戏。这可谓是关中曲子戏生成、发展过程中的重要转折。

清光绪十二年(公元 1886 年)由杨老四领班的曲子戏班游演于渭北富平、耀县、大荔一带以谋生计。这个戏班初以两小、三小戏上演，后来能演出如大型戏目《蝴蝶杯》、《八件衣》等。在乐器的使用上改用三弦加板胡主伴，增打击乐梆子击节。

清末民初，曲子戏(眉户)发展达极盛期，仅西府的凤翔一地即出现班社 20 余个。东府一带也出现班社 20 余家，涌现出一批颇有建树的艺人。如华县的黄北梅新创了[山歌调]、[过街哨]、[葬花调]、[螃蟹调]曲。众多艺人对曲子戏的唱腔在

① 《中国戏曲剧种手册》，中国戏剧出版社。

传统的基础上作了创造性的发展，使旧曲调与新曲调形成了曲子戏（眉户）的唱腔体系，也即是流传至今的72大调，36小调。其中小调如[五更]、[岗调]、[银纽丝]等。大调如[西京]、[紧诉]、[金钞]等。这时期曲子戏剧目已达600余个，如《争夫》、《刺目劝学》、《红灯照》、《火焰驹》、《白玉兔》等。

关中曲子戏的声腔曲调在它形成之初，是以明清时期民间俗曲为基础而形成的，约于清乾隆年间是以坐唱、清唱的形式演出，民间俗称"自乐会"或"念曲子"，又因其演唱形式设地为场俗称"地摊子"或"板凳曲子"。其时主要曲调以"月起月落"、"先背后月"等的套曲形式。曲目也分文野：即词曲典雅、供文人雅士享乐的"清客曲子"和供农户闲暇、节庆之时自娱自乐，或由艺人设摊卖唱为谋生计的"江湖曲子"。在《京都杂咏》中曾诗记当时的情景："盲人琵琶曲，黄昏街上游。"自清末之后的半个多世纪中，曲子戏（眉户）逐渐传遍三秦大地，相继出现了以各路方言语音为基础形成风格各异的五路曲子。如，东府曲子声调古朴而深沉；西府曲子曲调节奏缓慢、过门长而婉转；中府曲子曲调悠扬，过门短促；南府曲子曲调悠长，清扬，陕南民歌味浓厚；北府曲子曲调宏亮高扬，拖音悠长，具有陕北民歌特点。

在陕西，清代中叶以前的曲子，主体仍是说唱的曲艺体，之后，曲子受到大戏的影响又吸收秦腔的表现形式，取材于大戏的剧本也搬上舞台表演折戏或本戏的故事了。这是时代发展的必然，它顺应了社会需求，可以说是曲子曲艺类的一个进步。也是曲子艺人和广大爱好者们经过长期的艺术实践吸收整合的结晶。[1]

**2. 陇右曲子戏**

曲子戏在甘肃因其组成部分是民间小曲、小调故称"小曲子"，又因其主伴乐器为三弦故名"弦子腔"。因坐唱、设摊形式表演又有"地摊子"、"刨上坑"之称。

曲子这种说唱表演形式在甘肃有着悠久的历史记载，从各地出土的汉代画像砖，从魏晋以来的各类石窟壁画，出土的宋代墓葬砖雕上均有曲子表演的情景。敦煌莫高窟遗书中保存有唐宋以来的曲子数百首。

有史料记载，最早的曲子戏班是明万历年间（公元1573～1619年）陇东清水远门乡，天水北道的曲子班，设地摊演出，表演时有四人分站四角，说唱民间小故事。明末清初，清水白驼村的小曲子戏班已出现角色行当，并着简装服饰，依故事情节表演。戏目如《割韭菜》、《送红灯》、《大保媒》等。清中叶，华亭水雅乡曲子班演出《百宝箱》、《曲江庙》、《打路》等曲目。清咸丰二年（公元1852年）天水三阳川的秦州魁盛社曲子戏社演唱秦州曲子和秦腔。清光绪年间（公元1875～1908年）临洮辛甸镇曲子戏社以专演曲子戏著称。可以说自清初以来，曲子受大戏的影响，极力靠近大戏秦腔的表演模式，经过数代艺人的辛勤探索，首先在陇东一带由设摊清唱过渡到走上戏台，成为了一个戏曲剧种。之后，陇右曲子即以坐摊演

① 《陕西戏曲志》。

唱和上舞台表演故事情节这两类表演模式流传于民间。

民国后，陇东华亭八王沟的何珍曲子班十分活跃，当地口传"三天不吃还犹可，不看何珍的曲儿心发焦。"此外郭家沟朱光锐曲子班，河西村尚国权曲子班，小南峪萧明德曲子班，崇信侯家老庄曲子班亦十分活跃。之外，天水的张月娃曲子班，礼县白河曲子班等在当地乡镇村寨演出。

河西文化名城敦煌的东地、西地两个曲子班在当地民间颇有影响，当地口传："东地旦，西地旦，两个旦脚不一般。一卖水，一卖酒，敦煌曲子念的悬"（即好）。这些分布于甘肃各地的曲子班既可在舞台上演曲子戏，又可设摊于地唱演，深受民众喜爱。常演剧目如《安安送米》、《卖水》、《刘海撒金蟾》、《双放牛》、《顶缸》、《下四川》、《二进宫》等。这时期陇右各地出现了一批曲子戏名角，如敦煌的大小柳，郭弦子；天水的张月娃；华亭的何珍，泾川的朱彦芳；平凉的宋志诚；秦安的李文赞；庄浪的张正祖；静宁的张居玺等。

陇东一带的华亭、清水、天水、泾川、庄浪、宁县等地与陕西西府诸县接壤，由于地域上的便利，方言语音相近，各类民俗文化的相互往来是不可避免的，客观的历史的看，这一带的曲子必然会受到西府一带曲子的影响并传播至此，形成当地颇具风格的曲子也是必然的。正如《甘肃戏曲志·剧种》篇所描述的："曲子戏在各地演出中，略有差异，名称也都各冠以本地地名，如敦煌小曲、武都小曲、通渭小曲等。也有不以小曲称谓的，如兰州鼓子（越调部分），武都民歌、侯庄老调、秦安老调等，但大同小异，实为一脉"。

甘肃东、西部曲子戏传统剧目约有200余本（折），内容多表现民间生活趣事与才子佳人类情爱戏。剧本表现形式一是只唱不说一唱到底，无道白，具有说唱曲艺的特征。二是说唱相间。再是以道白为主，少唱或无唱段，道白中夹有大量歇后语，绕口令，板科子，小笑话等，这类剧目可正式上戏，也可插于二折戏中作为过场戏。长短随意，以插科打诨为主。

甘肃曲子戏音乐为曲牌联缀体，有苦音、花音之分。曲牌又有大调、小调之分。联缀有固定格式，若[越调]开头，必以[越调]结尾。若[背宫]开头，必以[背尾]收音。有些曲牌属于某剧目专用，还有些曲牌属于行当专用。

**3. 眉户与兰州鼓子**

眉户既保持它传统的坐地为场的说唱演出形式，又搬上舞台以歌舞乐辞表演故事，且表现内容以民众日常生活诸多情调、种种琐碎趣事为主，并且通俗易懂，音乐风格质朴，因而流行甚广。眉户传到甘肃的兰州地区，便被这一带民间所吸收，又与"八角鼓"相融，以此两种曲艺为基础，衍变发展为一种以兰州和陇中较为流行的曲艺形式，以地依式取名为"兰州鼓子"或兰州曲子、兰州鼓子词盛行于兰州一带百余年之久。所谓"八角鼓"它是一种在满族、白族、汉族等民族中民间使用的一种打击乐器，它以八木相拼，鼓呈八角形，故名。其鼓框以单面蒙皮，又称其为单鼓，流行于东北以及北方和云南大理一带。"据传，原为满族八旗的八

位首领各献一块最好的木料镶嵌而成,象征满族八旗的团结"。[①]在沈榜《宛署杂记》中载有:"明嘉靖、隆庆间有刘雄者在北京击八角鼓,擅绝一时。"依此可见,在明时(公元1522~1567年)已有人在京城演奏满族人常用的这种自娱性乐器了。

八角鼓常用以伴奏鼓书、单弦等曲艺,在满族民间亦用以伴奏演唱和歌舞表演。以八角鼓伴奏的这种曲艺形式应属"鼓词"(大鼓)的一支脉。清雍正、乾隆时期曾于八旗子弟中以"子弟票友"的方式在满族贵族中流传的一种叫"清音子弟书"的曲艺形式,即以八角鼓伴奏;以明清两代小说、传奇故事为内容;以昆曲和高腔为曲调的曲艺演唱形式,由于仅流传于满族上层,曲高和寡流传不广,于清末衰落,但其中的不少作品和曲调为京韵大鼓所吸收。八角鼓这种曲艺说唱形式何时传至兰州无考,既然"兰州鼓子"以眉户和八角鼓这两种演唱形式为基础,所用演唱形式的音乐曲调中便包含了鼓词和越调两个腔系为其主框架。他们均属曲牌联缀体,现今共有曲牌约100余支,各类曲牌均有特点,可表述不同情绪情感:有赞颂祝贺之词、咏物写景之句,而更多的是民间传说和历史故事。这两种主体腔系演唱时除一人说唱外有些曲牌加有帮腔,帮腔俗称"拉哨",唱法有钢口、柔口之分,钢口也叫武唱法,要求音强量大,多演金戈铁马内容的刀马曲;柔口又称文唱法,表现一种柔和纤细,缠绵抒情的情绪,多演情绪性文曲。"兰州鼓子"兼眉户和鼓词的形制,流行于兰州、陇中一带。用坐唱形式,有说有唱,音乐由若干曲牌联套而成,又名"套词",有"引子"、"尾声",如在以鼓子为主时,唱段多以"鼓子头"开始,"鼓子尾"结束;以越调腔说唱为主时,唱段多以"越调"开始,"越尾"结束。由一人演唱,只唱不表,有些曲牌有帮腔。"兰州鼓子韵味悠长,乡土气息浓厚,曲牌丰富,唱腔优美,音域幽广,主旋律清雅,起伏平和,适易表现喜、怒、哀、乐的复杂思想情绪"。

4. 敦煌小戏

眉户在西域文化古城敦煌,民间又称其为小戏。在清雍正年间(公元1723~1735年)随移民由关内传入。据《敦煌市志·人口流徙》篇中记载"雍正年间迁甘肃(包括现宁夏、青海部分)内地56州县贫民至敦煌。屯田以50亩为一户,计2 405户,人民各安其业,分别居住于祁连山麓,纵贯县境南北的党河两岸。1949年前敦煌居民十之有九皆系清迁户之裔。城外各坊名多沿其旧。"可见,眉户传入敦煌为时较早,从迁入的移民成份看来,其中有部分青海移民,能否把西宁、大通一带平弦(亦称赋子)的形制带来敦煌溶入眉户之中待考。在早期,眉户只限于人们闲暇之时,"三五人凑拢一堆简单到敲碟打碗就可唱起的一种清唱小调,敦煌一带民间俗称这种清唱为地摊子,从清代中期一直到民国,这种清唱形式还在民间广泛地流行着,把眉户称为评调。"[②]这里所指评调应为平调,因为青海的"平弦"或叫

① 《中国音乐词典》
② 《敦煌市志》。

"赋子"源于明末。音乐有十八杂腔、二十四调之称，吸收了邻省陕西、甘肃的民歌、曲艺等而形成为一种腔系，又多以弦乐器如三弦为主伴奏，又因三弦定弦格式属民间定弦法中的"平弦"，因而民间俗称其为平弦或平调，又因赋子(平弦)是青海平弦的主要唱腔之一，故称这种腔系为"平弦"。青海平弦包括了赋子、背宫、杂腔、小点、下背宫五类。平弦的唱腔结构为联曲体。有较为固定的联缀程式。演唱形式多为一人演唱，也有二人对唱或数人轮唱的。民间演唱者以竹筷敲瓷碟打拍子，加以三弦等乐器伴奏。可见敦煌的眉户在早期演出形式中应掺和有青海平弦的因素在其中，如"三五人凑在一起敲碟打碗"。把眉户称为评调，《敦煌市志·文化》等史料记述是有其历史依据的。

敦煌所住居民既然自清代中期便陆续从甘肃各地移人，并以此类人口为主，那么上述56州县的贫民所操本土方言语音和文化习俗在敦煌汇聚，经过数百年的融合，形成了具有敦煌风格韵味的方言语音与文化习俗。敦煌眉户随着移民徙入也已流传数百年，必然的要用当地方言演唱，这就呈现出敦煌眉户的特色：语言朴实，咬字重，具有浓厚的乡土气息；唱腔曲调融眉户曲调和当地小调为一体，又吸收陇东道情悠扬清雅的唱腔风格，糅合而成为独具一格的敦煌调。听起来既有陕西眉户的特色，又有陇东道情的韵味。

敦煌眉户承传了眉户以表现平民大众生活、劳动中的诸多趣事和情调为主，且语言贴近民众，生动质朴，曲调充溢着浓厚的地方气息的特点，因而受到当地人民所喜爱，深深的植根于民间，长久不衰。到20世纪30年代始在表现形式上有了变化，有了提高，逐渐由清唱、坐唱过渡发展到搬上舞台，成为表演故事情节的舞台戏。尽管形制不能与"大戏"相比，都较简单，但它经过200余年流传毕竟是一个大的进步，它那淳朴浓厚的生活气息，与它的接受群体有着难以割舍的情怀，与此同时，敦煌眉户西渐至丝绸之路北道新疆一线所起到的传播作用，其历史意义是深远的。

5. **眉户与甘州秧歌戏**

眉户在河西走廊重镇甘州地区流行于农村和市镇，演出大多以地摊子坐唱形式活动，较少登台。早期剧本较少，即使表演，也多以折子戏或小戏出场。由于它是曲牌联缀体结构的剧种，比之秦腔来要自由得多，便于对当地民歌小调兼收并蓄，并且还可以随意发挥，所吸收当地民歌的空间较大，除[岗调]、[劳子]、[五更]、[西京]、[紧诉]、[慢诉]、[越调]、[背宫]、[长城]、[点尖花]、[勾调]等常用的传统曲牌外，"当地眉户音乐的曲调在陕西眉户中是找不到的。这些曲调似乎与此地秧歌剧倒有着不少嫡亲关系。甚至成为两剧种共同使用的旋律，可以二者兼顾，随意取舍。"[①]与在当地方言语音的基础上形成当地眉户与陕西眉户在演唱风韵上的不同。从一些谱例中可以看出"有些唱段难于辩清它是由眉户的什么曲牌演化

① 《张掖戏曲志·剧种》。

而来的，介于戏曲和民歌之间者为数不少。"这不能不认为是眉户在这一地区与当地民歌、民间戏曲、方言语音相融而形成的一大特色。

由于眉户生来便具有的兼收并蓄特点，甘州眉户除吸收当地民歌曲调以充实自己使自己地方化，更贴近当地民众外，"还从当地秦腔中学到吸收了不少对自己有用的东西，如打击乐锣鼓经、伴奏曲牌、伴奏乐器及服饰化妆、舞蹈表演等。"只要有利于丰富和发展它的形制便都一概取为己用。由此，促使一些眉户戏班成长迅速。"例如高台镇江眉户班从以演民间生活题材的小戏为主，逐渐发展为演历史故事题材为主的大戏班。"[①]排演了如《八件衣》、《五丈原》、《五典坡》、《玉堂春》等等一大批历史剧。有些眉户小班几班合演几出大戏，表现出向"大戏"靠拢的态势，这些现象无疑对眉户戏在当地的发展是有积极意义的。

6. 甘州秧歌戏

前面提到当地眉户音乐中的许多曲调与当地秧歌戏所用曲调有着嫡亲关系，甚至两剧种使用共同的曲调。为此，有必要对当地的秧歌戏做一概括了解："秧歌戏"（也称曲子戏）是在"社火"的基础上进行表演的。社火有大场、小场之分，待大场以民间各种歌舞表演把观众吸引到一起围成圈，情绪平稳后，小场节目才能进行表演，此时为小场伴奏的文乐如弦、笛等随即而起，这些有唱、有白、有故事情节的地摊子表演称之为秧歌戏。

秧歌戏内容丰富，既表演它的传统戏目《乡里乡亲》、《大保媒》、《王大娘钉缸》等等，也常把当地民歌中的一些具有故事情节性的歌曲《哭五更》、《小放牛》、《放风筝》、《拉骆驼》等曲子借来演唱，又把宗教音乐中劝善念卷的部分曲目作为自己的演唱内容。

秧歌戏的表现内容和演出形式又体现出它的随意性、灵活性、多样性来，它既能在社火小场中演"地蹦子"（地摊子），又能在家庭炕头、院落或田间地头坐唱自乐，也能在民间的各种喜庆、祭祀活动中表演说唱相对情绪的戏目和内容，还可登台装妆演出。

由此，具有甘州一带音韵风味的眉户与当地的秧歌戏（曲子戏、地摊子）从内容到形制可以看出他们之间的亲缘关系，他们都具有善于吸收其他艺术形式取其所长为己所用的个性，因而当地眉户子不可或缺融入了秧歌戏（曲子戏）的某些因素，他们为眉户子传入丝绸之路北道各地后来的演变提供了基础。

这里需要特别提及的是古甘州地区历来是各类文化通往西域的一个重要转口。自清代始，戏曲西传西域的剧种首先是秦腔和眉户。这些剧种由陕西、甘肃东传入后，又经过数百年长期与当地戏曲民歌相融合演衍而成具有当地风格韵味的秦腔和眉户来。这些剧种借助各路商帮和各类屯垦移民人流逐渐传入丝绸之路北道各地。由此我们有必要对甘州和河西诸郡商贸、屯垦这些大的历史背景和载

① 《张掖戏曲志·剧种》。

体做一概括了解。

7．贸易中心甘州

甘州历来是集市贸易中心，隋代时"甘州为当时最大的贸易市场，西域各商队前来交易。隋炀帝派吏部侍郎裴矩驻张掖，监诸商胡互市。"裴矩入朝向炀帝盛言西域各国多诸宝物，商人密送诚款，引领翘首，均愿归顺。"大业四年(公元608年)炀帝决定西巡张掖，并命九姓胡商通知西域各国，至期驼运货品参加盛会。"[①]经过一年多的各种准备，那次具有历史意义的中原与西域各城郭诸国参加的贸易盛会于次年六月如期召开，隋炀帝率一庞大的文化贸易使团参加了这一交易会，"高昌王、伊吾设等西域二十七国使者谒于道左。"炀帝"令佩金玉，被锦罽，焚香奏乐，歌舞喧噪。复令武威，张掖士女盛饰纵观，骑乘填咽周亘数十里，以示中国之盛。"[②]

唐代开元年间(公元713～741年)甘州郡"居物之处为邸，沽无所为店"。商旅集贸繁盛。

唐代诗人张籍曾描述了在丝绸之路上各籍商贾往来互市的繁荣景象："年年逐利西复东，姓名不在县籍中"、"无数铃声遥过碛，应驮白练到安西"。

元时，"甘州路是西北最大的粮食中心，建有甘肃札浑仓，供应各路军粮，市场有米市、皮毛市、马牛市、骆驼市、沙剌(珠宝)市以及人市(买卖奴隶)。"[③]

明永乐年间，设甘肃茶马司于张掖，与周边少数民族开展茶马交易，按所纳马匹等级酬付不同数量的茶。

直到清代，甘州仍为通往西域各地的商贸交易中心，甘州府城为甘肃提督驻地，是军事通道和商道交汇点。山、陕、直、鲁、豫以及四川商帮小贩，云集甘州。乾隆二十一年(公元1756年)起，准商贩往西北两路军营贸易，大批商人以甘州为中心随军前往，"西路一线进入哈密、巴里坤、古城子(今奇台)、红庙子(今乌鲁木齐)等地经营商业。"[④]直到民国八年(公元1919年)驻足张掖的各籍商号仍把各类货物运销迪化。

从上述几则简要的历史记载文字中表叙了古甘州历来便与西域各地有着各种文化交往，漫长的历史惯性给西域各帮和内地各商贾造成了：甘州府是块行商互市之地，是西域各地商货通行内地乃至和内地商货运往西域的交汇转换之地。在商贸互市繁荣的大背景下，各种文化习俗也随着商贸的交流而流通，秦腔和眉户便首先借助于贸易往来而西进入丝绸之路北道各地，随贸易传入西域，同时又服务于各帮商号商贩，这就是前几章提到的各专业戏曲班社受到各籍商行会馆的资助而赖以生存、发展的现象。

① 《张掖市志·历代商业概况》。
② 《隋书·裴矩传》。
③④ 《张掖市志·商业》。

8. 甘州移民与眉户西传

眉户、秦腔也随着各类屯垦而进入西域古丝路北道各地。清乾隆二十年(公元1755年)始,清政府在天山南北全面展开各种形式的屯田。仅奇台一地于公元1766~1772年间从甘肃张掖招募移民屯户达到2 000余,这时奇台的屯田规模已经很大,与巴里坤、哈密、木垒成为四大屯区。①

又于"乾隆二十六年(公元1761年)至二十九年(公元1765年)间先后从甘州所属县府,肃州、安西、敦煌招募移民壹千贰佰余户。"②

上述例举的史料表述了古甘州所属县府迁移进入丝绸之路北道行屯田的民户情况,他们也是内地文化习俗西移的担载者,且他们在本土即有对各种文化的喜好,而张掖、肃州一带广袤的村、寨、县盛行眉户和秦腔 。如:"本区眉户戏的流传历史也当以戏乡——高台为早""据说,明代屯垦移民时,眉户戏就从山西、陕西逐渐传入。到清嘉庆年间,高台县镇江就有了眉户戏班"③,这段记述中表明眉户戏在这一带,在民间早已流传了百年之久,特别是在乡村,几乎是乡民们业余生活中娱乐的主题之一。且看这段描述:"当地艺人杨学贤、赵大仁在各村堡一边演出,一边教徒传艺,使眉户戏得以家喻户晓,于是蛙坝、沙沟、花墙子、盐池及稍后的新坝、红崖子等村,也都相继建起了自己的眉户班。"④可见,从各村寨相继建起眉户戏班的情况表现出村民们对它的喜爱和需求。久而久之便成为一种习俗,村中的大事小事,各种季节,各家的红白庆寿都要唱眉户戏,客观上造成一种浓厚的戏曲文化氛围,无疑对眉户的繁荣发展是有利的。且看《酒泉戏曲志》中有这样一段记载:"眉户除专业剧团在舞台上演出外,一些民间艺人卖唱或自乐班大都唱眉户。这个剧种在农村中有广泛的群众基础,流行很广。一般农村业余剧团大都是以演唱眉户为主的,人称'小戏'。"

9. 眉户在酒泉

酒泉是丝绸之路上的古郡重镇,据两关(阳关、玉门关),是通往西域各地的交通必经之地。东西各路商贾、官吏、军旅、流民云集此地,经济文化繁荣,驰名中外。它东邻戏乡高台,西界嘉峪关,它是河西四郡邻接西域的市镇。

"眉户是酒泉群众喜闻乐见的戏曲演唱形式之一,根据酒泉以前各戏曲班社所演唱的眉户剧目来看,酒泉的眉户受秦腔艺人和蒲剧艺人演唱的影响是较深的。因而酒泉所演唱的眉户有陕西、山西之分。"⑤

眉户在酒泉农村流行很广,各村寨的业余戏班以演眉户为主,民间俗称"小戏",它所演唱的曲调除受到当地大戏秦腔和蒲剧的影响外,"还有一部分曲调是根据酒泉当地的民歌小调(也称小曲子)而来的。"

① 《三州辑略》。
② 《清高宗实录》卷六四七至一〇九卷。
③④ 《张掖戏曲志·剧种》。
⑤ 《酒泉戏曲志·剧种》。

"酒泉眉户的风味不同于山、陕眉户之风味，旋律乡土味很浓，有一定的地方特色。"①

酒泉眉户所用曲牌旋律主要取自于陕、山两地，但曲调基本相似，名称相同，如："戏秋千"、"银扭丝"、"五更"、"岗调"、"西京"等。他们之间的区别在于风味韵律各具特色。在酒泉民间又把眉户称为："小戏子"、"眉户子"。在乡村，它是众人熟知的曲子剧种，流行有 30 余出小戏，如：《张琏卖布》、《小放牛》、《打面缸》、《二姑娘害相思》、《小姑贤》、《三娘教子》、《李彦贵卖水》等等。从所例举的戏目看来，酒泉眉户在民间所演唱的故事内容与陕西眉户、青海平弦、兰州鼓子以及敦煌曲子、甘州眉户子是相同的，都同样表现了百姓生活劳动过程中的诸多琐碎趣事和情调，来自民众，表现民众，因而贴近民众，深受民间所爱。

酒泉的"小戏子"在清代、民国时期同样随着屯垦移民西迁，各路商旅往来交往，以及戏班艺人浪迹西陲，传播到丝绸之路北道一线，对那一带的眉户子的传播和发展应该有一定的影响。

眉户戏在河西几郡流行已数百年了，且主要在农村有其广泛的群众基础，由此可以推论：随着屯民们的迁移，那些出关进入西域古丝路北道在哈密、巴里坤、木垒、古城子（奇台）、红庙子（迪化）等地行屯垦的移民也会把他们的文化习俗（喜好眉户戏的习俗）带入各屯垦区。因而可以说古甘州地区的商贸交易和移民屯田对新疆天山北坡一带眉户戏的流行和发展及其行制的传承有直接的影响。

## 第二节　受众与传播

综上所述，关于"曲子"这种流行于民间的戏曲艺术形式，由于它具有前述的诸多特点，因而在民间流传甚广。它所到之地，之所以能被当地民间所接受、喜爱，原因是多方面的。

首先是从内容到形式均贴近百姓。它源于民间，同时又表现了平民百姓中的诸多趣事和情调。如陕西民间有一句俗话说的好："女人忧愁哭鼻子，男人忧愁唱曲子。"说明了曲子早已生活化、民俗化。

其次是这种贴近平民大众的戏曲自它形成之日起，便与民俗文化发生了广泛密切的交流与融合，使他们能够渗透到社会生活的各个层面、各个领域中。具体表现如：甘州地区的秧歌戏（又名曲子戏），它是民俗文化社火表演活动中的一个组成部分，在社火大场表演之后表演的小场戏。它同时也伙同"大戏"秦腔等，参与庙寺以及崇神朝拜，祭祀等具有宗教性质的各类仪式活动；参与各类农节、年节庆典、红白喜事、诞寿贺祀等。它与这些民俗活动结下了不解之缘，它与上述

① 《酒泉戏曲志·剧种》

各类活动浑融一体，成为民间惯用的民俗文化，大众娱乐方式。

再者这种小曲子戏客观上在平民中潜移默化的起到了各种教化作用：如教化人们弃恶从善，传播历史知识、文化知识。正因为它的通俗性、浅显性使得许多目不识丁的平民能模仿它，在田间村头，炕头院落也能唱上几句曲儿一尽其乐，并从中感悟到一些劝化。它负载在民俗文化之上，几乎成了乡民们生活中不可或缺的精神寄托。由此可见，小曲子戏能在各地群众中传播、流行，经久不衰与上述原因是密不可分的。

另外，也是最为主要的社会背景因素，这便是它的主要接受群体，这些接受群体所承继的各类文化习俗决定着对这种戏曲形式所持的态度。生活在甘肃河西四郡等地的百姓们追根朔源又都来自黄河流域的不同地区。

早在西汉武帝时期，汉王朝为开拓丝绸之路，抗击匈奴侵扰，扩疆保土，在元狩二年（公元前 121 年）后派霍去病西征，匈奴降，遂先后设郡置府，徙民垦殖，中原一带汉人自此进入张掖、酒泉诸郡，据《汉书·武帝本纪》载：西汉政府先后于元狩四年（公元前 119 年），元狩五年（公元前 118 年），元鼎年间移民屯田，兴修水利，巩固边防。

《汉书》记载："初置张掖、酒泉郡，而上郡、朔方、西河、河西开官田，斥塞卒六十万人戍田之。"自西汉始，历经各代，至明清时仍移民不断。特别是到明洪武年间，明朝中央政府从四个方面考虑，遂先后数次大批迁移晋民至陕、甘、宁诸省区。如徙民至陕西省的西安、宝鸡、岐山、眉县、三原、户县等地；徙民至甘肃省的兰州、甘谷、武威、河西一带的张掖、古浪、平凉、民乐等地行屯田或行商等各种生计活动。这些历代徙来生存于河西一带的民众们，他们的远祖都应该是生活在黄河流域北方一带，在这里，相近或相似的文化习俗，又经过漫长岁月的融合，逐渐形成了诸多的共性特征和个性特点，到了明末清初，随着移民不断西迁，加之古甘州历来便是一块商贸互市之地，各帮商人、行贩东去西来，便把眉户这种秦陇文化带到了河西一带，在具有相同文化习俗基础之上的河西一带民众的这个接受群体中，特别是在下层群众中便迅速接受传播开来，与当地的民歌小曲、社火文化相融，成为具有当地特色的民俗艺术的一个组成部分，长期在民间生存下来并成长、繁荣、发展下去。

如上所述：眉户（小曲子）在河西各地经过数百年与当地民歌、戏曲的融合，在当地方言语音的基础上形成了各具音韵风味的地方特色，这是他们在各地不同语言文化氛围中长期形成的模式，是他们的个性特征。随着清朝政府首先在新疆天山以北一线大规模展开各种类型的屯垦，就近移民，于是从张掖、酒泉、敦煌一带征招贫民迁徙于哈密、巴里坤、木垒、古城子（奇台）、红庙子（乌鲁木齐）一带垦田。而这种就近移民的方略自乾隆二十七年（公元 1762 年）起始便没有间断过，而且清政府对徙民屯垦所施政策也是十分优惠的，甚至遣犯（犯屯）来疆屯田对待与其他民屯一般无二。如配给农具马匹、资金等生产资料。这些鼓励行屯田

的举措无疑对河西各地的贫民具有相当的吸引力。由此，前期移民的亲属、好友、同乡等络绎来投奔者不绝于道。据史料记载："仅古城子(奇台)到公元1775年已有屯户一千九百九十四户，户民六千八百二十四人，屯田七万三千四百九十五亩。而这一带所迁徙之贫民又均为甘肃张掖一带人氏。到18世纪末时，古丝路北道一线的巴里坤、哈密、奇台、木垒垦区已有了相当大的规模，成为当时的四大垦区之一。"

前已述及古甘州、酒泉历来便是商贸互市中心，是东来西往的各类各族商旅们的集中地，各路商帮们途经这里，把内地的丝绸、茶、日用品等运往丝绸之路北道各路垦区行商贩物，随着贸易兴盛，各类运输业也紧跟其后，这也便利了河西一带乃至内地山、陕、津、湘等地商贩和从事其他行业的人士到各垦区图谋生计，在这之中也不乏陕、甘等地戏曲艺人及其班社于路巡演至丝绸之路北道各府镇。由此看来，眉户(曲子戏)传入新疆应该是有如下几个渠道。

1. 小戏平民化

眉户(曲子戏)之所以称之为"小戏"是有其历史渊源的：一是它自以各种因素组合生成后，以它的形式简单而不繁杂，三五人即可开唱，且随意性强，无拘无束表现出一个"小"来。二是明清以来，各地方戏曲兴盛，士大夫阶层放荡不羁，纵情享受，沉溺于声律，迷恋于戏曲，且家中大都养有戏班。如李开先、屠隆、张岱、李渔等人，有些官府也养有戏子，而地方戏曲又沿袭元时的形制以演历史人物、重大历史事件为题材，以叙口腹之虞，且同时把戏曲作为寄情寓意的工具，以泄情怀。从题材内容到表演形式，文人士大夫们相互攀比，于是许多表现历史重大题材的本戏便在各种型制的戏楼戏台上出现。西北地区主要的"大戏"秦腔便是此时的产物，从内容到形制，均表现出一个"大"来，且他们又是文人士大夫阶层借以寓情的玩物。古时，封建社会等级森严，阶级划分与等级划分融在一起，统治阶级与上层社会的人士均称呼其为"大人"，而呼平民百姓为"庶民"、"小民"，"贱民"、"草民"。因而主要流行于乡村民众中的这类民间戏曲眉户(小曲戏)等等不仅从内容到形制体现出简而小，且从封建社会阶层等级观念上划分，此类民间戏曲均为小民之曲，呼其为"小戏"是有其根源的。

在那个社会历史背景条件下称呼眉户(小曲子戏)为小戏，也是无可非议的。既然眉户戏生于民间，是下层社会层面民众所喜好之物，且多流行于乡村，因而可以断定眉户(曲子戏)西传至丝绸之路北道各地垦区，屯垦移居之民是它传播的主要渠道之一。

2. 军旅中的戏曲

清廷为加强边防，各地均驻有军旅，为解军旅粮草之需，亦采用就地取材之措，实行军屯。清军兵卒又多来自于陕、甘、宁一带下层民众之户。在闲暇之时，三五人一伙唱几折小戏，一博一乐，如有史记载的：19世纪末叶，由左宗棠、刘锦棠所率湘军中便带有湖南花鼓戏自乐班，这些花鼓戏自乐班随同军旅南征北战，曾

一度使湖南花鼓戏在当时的迪化新城(红庙子)、米泉(二道坝)、阿克苏、焉耆等地红火一时,成为湖南花鼓戏传播于塞外的主要载体。因而,清廷所派驻丝绸之路北道、中道行驻守和屯田的军旅们也是眉户(小曲子戏)传播者之一。

3. 商贸与戏曲

在清代乾隆、嘉庆、道光年间,西北地区的民族贸易曾一度兴盛繁荣,除清政府出面交涉组织的官方形式贸易之外,又借势兴起了民间贸易。这种官、民贸易均出现历史上少有的长期兴盛与发展的态势,这为丝绸之路北道各地社会经济、屯垦农牧生产的发展和各类开发传播产生了重大而深远的影响。种种贸易把中原内地和陕西、甘肃、青海及新疆地区连成一片,形成了各路商帮们的贸易网络。由此,各帮商人先后沿丝绸之路一线建立各自的包含各种社会功能的社会团体:商会会馆或同乡会馆,各帮会馆为自身生存发展的需要,常常为各类戏曲班社提供演艺之地,各路戏曲艺人们也常把会馆作为栖身寄食之寓。

乾隆四十一年(公元1776年),八帮商人们在古城行商互市盛况空前,出现了"内地商民,外番贸易,鳞集星萃,街市纷纭","每当会期、货若云屯,人如蜂聚"[①]的繁盛景象。如此良好的商机时势也为演艺戏曲,为众民娱乐提供了难得的场地。由此,为扩展商机,张扬自我,时驻迪化的陕西商号"复顺玉"在掌柜梁炳卿的支持下由陕西会馆出面从关中搬来把式(演员、琴师、司鼓等)购置戏箱正式开戏,戏班多演整本戏秦腔(大戏),有时也演几折眉户(曲子戏)调换一下口味。由此,古城有了专业、正宗的秦腔、眉户戏班。

又如:清光绪十六年(公元1890年),在当时迪化城陕西会馆的资助支持下,由甘肃籍艺人吴占鳌招集组建了秦腔戏班"新盛班",这是迪化城中第一家专业秦腔戏班,常在庙会或会馆中唱堂会,"新盛班"到了1917年仍由陕西会馆出面联合山西、甘肃流人新疆的秦腔艺人扩建为"三合班",三帮商会又出资从西安买来完整的大戏箱,八年后(公元1925年)又由"甘肃会馆集资出银票五十万两(旧币)添置一套新戏箱",专供秦腔剧"三合班"演出使用,同时三帮商会会馆还为戏班提供演出场地创造了条件。

再如:组建于20世纪30年代初的迪化"元新戏园",便是由商家主持组建的戏班,"元新戏园"利用"老君庙"[②]表演,由王福掌班唱秦腔和新疆曲子剧[③]。王福并非演员,而是开茶馆的小业主,他自任领班,目的是为了招徕生意。[④]由此可见小曲子戏在乌鲁木齐以专业表演出现也是在商家的支持和为其自身生计需求的基础上形成发展的。

综上事例说明西北的"大戏"秦腔或是"小戏"眉户(曲子戏)等剧种在丝路北

---

① 椿园:《西域闻见录》四卷一。

② 原鸿春园饭店处

③ 应为眉户或小戏。

④ 张文忠:《新疆文史资料—乌鲁木齐戏曲发展史略》。

道一带传播是随贸易事业的兴盛而流传、流行发展起来的。各帮商旅所构织于各地的商贸网站是“大戏”和“小戏”的具体载体和传输带，官商与民商兴盛繁荣是戏曲传入丝绸之路各地的主要渠道之一。

4. 戏班与艺人传播

西北地区的主要戏种“大戏”秦腔和“小戏”眉户（曲子戏）传入丝绸之路北道各地，承载他们的社会主体，应是那些专业戏班艺人们和从事各类不同生计的爱好者们，他们是具体负载大、小戏流行各地与广大的喜好者和接受群体发生直接面对面交流、演艺的执行者。眉户（曲子戏）专业和业余戏班在那时有几种建制形式：一是，大戏与小戏兼演，常随行就市更换内容和方式。如古城子出现的第一个专业戏班就是如此：“多演本戏秦腔（大戏），有时也演几折眉户戏（小戏）换换口味。”二是，由二剧兼演转为主演小戏，如：在20世纪20年代末30年代初，在迪化，商户们为招徕顾客以兴生计而由小业主王福开办的元新剧院便是由“王福掌班唱秦腔和新疆曲子剧”。[①]这个戏班后来随着它的发展和社会需求转制为主演小戏的班社。三是，原为演小戏后转为演大戏的班社，如在玛纳斯“据传，咸丰年间就有‘自乐班’在演唱，并由唱‘小戏’变成演‘大戏’”[②]等。

小戏（眉户戏）的更多承载者是那些遍布于丝绸之道各屯区市井的自乐班们，“最初只是散布在各地农村的业余自乐组”，活动于各地，辛亥革命以后，由于城市“社火”的兴起，便随时配合社火演出几折当时流行的民间小戏，如《张琏卖布》、《兰桥担水》、《二瓜子吆车》等。此后，“逐渐有了专业演出组，但是没有固定的演出场地，每组七八人，除在城市里为‘堂会’演出，大部分时间是游乡串村，在农村流动演出。”[③]这段记述描述了小戏是如何逐渐走入城市的以及他们的主要活动方式。而更多的农村工余自乐班却主要就地活动，如木垒县英格甫乡菜籽沟六队的曲子自乐班成员，自清代末年从敦煌迁来屯垦已八九代人了，以徐氏家族为主世代沿袭，每当农闲便活动于本村。除在本村活动外还常应邀到邻村、队为红白寿庆之事去唱曲子，类似这样以家族为主的，或非家乐班式的小曲子自乐班可以说是遍布丝绸之路北道一线广袤的农村，他们确实已与当地民俗文化相融成为民俗艺术的一个不可缺少的组成部分。自清代陆续由陕西、甘肃中东部、宁夏以及河西四郡所属县乡迁来，一直世代延续繁衍至今。由此可以说那些专业或业余性质的秦腔、曲子（眉户）班社以及遍布于各地乡村中的曲子自乐班社和游走的个体曲子艺人是使小戏传播至丝绸之路北道及南道各地的主要传播者和传播渠道。

5. 民俗化的传演方式

眉户所到之地与当地方言语言、民歌曲艺相融，兼具了当地音调之风味，融

① 应为曲子或眉户戏

② 《玛纳斯县志》。

③ 朱光：《乌鲁木齐文史资料·第二辑·翰墨杂记》。

入民间。除登台演艺外，大多是在诸如：闲暇自乐、男婚女嫁、老人祝寿、小儿满月、白喜凭吊、岁末节下等民俗活动中传唱传播并溶为各项习俗重要的中心仪程。如在镇西府，民间婚礼仪式中有"烘房"习俗，届时，要请曲子艺人来"烘房"，即在娶亲的头天晚上，在新房（洞房）的炕上铺上红毡花毯，中央摆一炕桌，摆放点心等小食品，入夜，洞房花烛燃起，受邀的曲子艺人们进入洞房，依次上炕围桌而坐，顺序是：弹三弦的坐于上位中央，其次是唱曲的高手分坐于三弦两旁，其余拉二胡、板胡，打竹板、敲率子的也依次而坐。所谓率子，是一对小铜铃，在乐队中发挥着启奏、把握节奏、统率整个唱奏的功能。参与烘房的听众多是事主家人、亲戚、或邻居，他们坐站自便，听众太多，洞房过于拥挤，不少人只好在门外、窗下听唱。唱曲开始，一声清脆的率子铃响，弦乐演奏起来，待过门奏过，唱曲的高手便篾细了嗓子或放粗了嗓门模仿着角色的男声或女声，时而尖溜溜，时而粗犷犷地唱将起来。听众也会依曲情的情绪发展而有所动。在烘房的喜庆场合里，所演唱的多是一些表现男欢女爱、诙谐幽默甚至打情骂俏为内容的曲目，如《卖水》、《花亭相会》、《大保媒》、《张琏卖布》等。间隔休息时，艺人们可以喝口水歇歇嗓子，与听众逗逗乐，之后，又会换上另一唱曲高手继续演唱。待到夜阑更深时分，喜主家便摆上酒席款待曲子艺人们，几杯热酒下肚，情绪高涨的艺人们会在十分夸张的动作和声调中激情唱曲，直到尽兴。这种快乐的歌乐声伴随着婚仪喜庆气氛，充溢在夜空中扩散远去。[①]

镇西府所辖木垒一带，至今仍保留着这样的婚俗：由娶亲的男婚家，邀请曲子艺人到家中唱曲祝贺，待艺人和家人依次坐定后，由主持人报称"为了祝贺某某夫妻之令郎燕尔之期，大家欢聚一堂，弹唱曲子以表祝贺。"随后碰铃响起，弦乐奏起，曲儿唱起。听曲者有男家亲戚、友人、邻居等，数曲唱罢，众人齐声道贺，男家又忙迎亲事宜了。女嫁唱曲子程序与男婚同，只不过主持人报称略有变更为：某某夫妻之"令爱出阁"。

老人祝寿时的习俗一般在寿者家中堂屋举行：正墙上方悬挂大红布，红布左、右上角分别书有"福"、"寿"字，以示福寿双全。红布正中央书有"庆祝某某先生（若寿者是女性则称孺人或夫人）某寿华诞"字样，（各年龄段过寿称呼如：50岁称"艾寿"，60岁称"耆寿"，70岁称"稀寿"，80岁称"耋寿"，90岁称"耄寿"，百岁以上称"期颐寿"。）待家人、亲友和曲子艺人依次坐定，由主持人报称：祝贺某某先生（或孺人）某寿华诞仪式开始，随后请寿星（二夫妻）就坐，陪寿老人就坐，坐于寿者两旁，子孙、亲朋进献寿品，寿者许愿、吹烛，此时乐声徐起，奏祝寿歌，家人依长幼，依次鞠躬拜寿，此刻乐队连续低奏如：[纱帽翅]、[八谱儿]、[满天星]、[大红袍]等曲牌，接着唱曲子《天官赐福》，拜寿结束后，来宾入席。席毕，由曲子艺人演唱欢庆曲目，直到尽兴方散。

---

① 许学诚、王建基著：《肥硕镇西》。

白喜凭吊，这一带是用于寿高者，在镇西的风俗中称为"喜丧"，在木垒一带用于80岁以上老者离世场合。演出开始前，艺人们齐集灵堂向逝者致礼，然后奏曲牌音乐如：[柳青]、[一柱香]，秦腔曲牌[柳青娘]等。转移场地后，弹唱的首曲是《韩湘子卖道袍》、《灵英降香》、《八洞神仙》等曲目。之后，唱奏别曲。

为贺小儿满月，均由儿家邀请曲子艺人来家，亲朋好友满聚。开唱前，由主持人报称：为祝贺某某夫妻添丁之喜（女孩称掌珠之喜），我们欢聚一堂，演唱曲子，以肃贺麟喜（女孩则称鸿喜），之后开唱喜庆活泼曲目。



图32 甘肃酒泉芦苇井城堡遗址

另有一些家资殷实的人家，在岁末节下为增添喜庆气氛，祈福取乐也常邀请曲子戏艺人班组来家唱奏。而更多的活动则在漫长的冬季农闲时节，人们闲暇无聊之际，由那些乡民组织的曲子自乐班或零散艺人们游走各地演唱，填补了乡民们的生活空白，听曲子、唱曲子成了他们日常生活中重要的一项民俗文化活动，这均是小曲子在天山北坡一带农村中经久不衰的原因。

## 第三节　融　合

小曲子负载在移民、商贸、军旅、戏班和戏曲艺人之身，所到之处以它善于吸收融合当地民歌曲艺为己所用的特点，很快便融入当地民俗文化之中，成为各地，特别是乡村等基层平民闲暇娱乐受化的主要形式内容。当它西传汇集至丝绸之路北道、中道各地，它便依附在这些接受群体之上，而这些受群众自移居它地，远离故土，他们在本土经过漫长岁月世代相继形成的诸多文化习俗也随着他们的移居而在新的自然环境中承继下来。自清康乾以来，首先从甘肃河西走廊的武威、甘州、肃州、敦煌一带移民来丝绸之路北道镇西（巴里坤）、木垒、古城、吉木萨尔一带屯垦，随后仍相继从河西走廊就近一带逐渐移民屯垦不断。而屯民们的亲属、同乡、好友来投奔者不绝于道，这批批移民劳动生活在一起，必然的会在异地迅速的形成那么一种相同相似的文化认同氛围，而这种文化习俗在他们本乡本土又都是建立在共同社会化基础之上的。只不过更换了自然环境而已。这些种种的文化习俗便包括了如：对宗教祈拜的认同，方言语音的认同，以方言语音为基调的民歌戏曲的认同等。下面仅就与小曲子戏合成因素有着直接关联的几方面做初步探讨。

1. 新疆方言概况与形成

这里所指新疆方言是汉语方言在新疆，特别是北疆沿天山北麓一带及南麓焉耆等地的方言。

自汉唐以来中原政权曾屡屡迁徙汉民至各都护府强化地方行政建制，但终因时代久远，丝绸之路遥远，曾一度中断，使得徙来汉民被融合同化。

到清代，康熙之后一统新疆，全国政局统一，清政府为巩固边疆，发展西域经济，展开了大规模屯垦戍边举措，于是各种形式的屯田在各地得以实施。到"乾隆三十六年(公元 1771 年)，谕陕、甘总督明山设法劝导无业贫民移垦新疆。清政府一度把迪化以东划归甘肃省管辖，使新疆东部、北部(主指奇台、木垒、吉木萨尔)一带操汉语的汉，回人口大增。"[①]这段记述也就是前面所提到的清政府就近从甘肃河西一带徙民的历史背景史实，关于徙民的历史记载枚不胜举，这里不再赘述。由于诸多原因，移民主要集中在乌鲁木齐以东、以北，进而向西扩散；南线主要集中于焉耆、尉犁一带，进而向南扩散。由此，在陕、甘、青等地人家乡话的基础上，在继承、吸收、融合、变异的过程中，新疆汉语方言语音经过 200 余年漫长文化溶合形成了既有共性又有地域之别的新疆方言。

2. 曲子与方言

眉户所传到之地常与当地民歌曲调相融合，吸收当地民歌小调为己所用，而各地不同风格的民歌曲调又是在当地长期形成的地方方言、语音基础上的延伸、扩展、强化、语言音乐化、情绪化的产物。因而不可避免地要受到当地方言语音的影响，且又在当地驻留数百年之久，已经融入当地民俗文化艺术之中，成为具有当地风味的曲子戏，如敦煌的平调，与甘州秧歌戏相融的甘州眉户(曲子戏)等。那些陕、甘各地的眉户(曲子)来到丝绸之路北道、中道一带，同样的要在经受方言语音的相互融合、吸收、变异的过程中，"在长期坐唱中，南腔北调，相互配音，彼此影响，互为补替，逐渐融为一体。不少民间艺人在坐唱时，在激情满怀，兴高彩烈的即兴表演中，又经过不断挖掘、创新，使这种坐唱形式得到锻炼、升华，而逐渐完善起来。"[②]这段表述客观的论说了在"南腔北调，相互配音、彼此影响"下曲子戏的变异和形成，它必定是在以某种共同的方言语音为基础，配以来自各地不同旋律风味的音乐曲牌联缀而成。在这之中，如若抽取了地方方言语音这个音乐曲调的基础，那便是无本之木、无枝之花。因为中国之所以有 300 余种戏曲种类，他们均是建立在不同的方言语音之上的延伸和更为音乐化的曲种。曲子戏也不例外，它也是建立在由陕、甘、青等地人家乡话的基础上，通过数百年文化融合形成的具有共性的新疆汉语方言基础之上的戏曲品种。没有这个基础不可能称为"新疆曲子"或"新疆曲子戏"。

① 《新疆人学讲普通话》，28 页。
② 苏泓：《呼图壁文史资料·新疆曲子在呼图壁》。

3. 曲牌、小调音乐相互融合

眉户传到之处，常与当地民歌曲艺相融，产生出既不失眉户曲调之本色，又兼具当地音调之风味，如兰州陇中一带的"兰州鼓子"；青海西宁、大通两地的"平弦"（这二地相邻，穿过祁连山道可直达甘州）；敦煌的具有当地浓厚乡土味的敦煌调（或叫平调）以及古甘州一带别具风味的眉户和秧歌戏（曲子戏）。这些各操当地语音韵味特征的曲牌、小调音乐来到新疆东疆、北疆一带，在广袤的乡村集市会聚，彼此影响相互吸收，随着方言语音的逐步拢合，那些曲牌音乐也逐渐融合为一。

曲子曲牌和小调之间有着内在的联系：小调是小曲子曲牌的基础，小曲子又是小调的延伸。有许多优秀的小调被套入小曲子曲牌演唱，如《珍珠倒卷帘》[西京调]、《十里墩》[东调]等。另有许多小调被列人曲子戏范畴，如《绣荷包》、《小放牛》等被搬上戏台。他们之间主要区别在于：凡是有曲牌名称的数小曲子，而小调大多没有曲牌名称。小曲子曲牌可以任意填词，一折戏由[越头]开头、[越尾]结束。而小调则多为原词、原曲。小曲子是承袭眉户，吸收秦腔诸多因素经数代艺人取舍组合已基本塑成体系，有成熟的戏目和可联辍配套的曲牌。小调则纯粹是民间依据历史传说、神话故事、现实生活中的趣事随口创作的，叙事性强，极具随意性。如《小放牛》、《拉骆驼》等。小调旋律优美流畅，结构匀称，节奏顿挫分明，适宜反复演唱。情绪色彩分"花音"、"苦音"。花音曲调流畅，节奏欢快，令人振奋。而苦音曲调则委婉悲切，催人泪下，深情动人。小调以五声调式商、徵、羽为多，综合调式也多见，如《闹五更》、《拾亲》、《五哥放羊》等，旋律起伏较大，形成粗犷、豪放、敦厚的风格。他们又经过诸多民间艺人在演出实践中发现、创新、吸收一些当地民族曲调，使它渐趋完善，形成了具有当地风格韵味的戏曲音乐形式。

这个过程是较为漫长的，它与新疆汉语方言的形成有着不解亲缘。客观地讲，它应该是在清末民初至 20 世纪 30 年代期间逐渐形成的，因为有几点历史背景是不可忽视的：一是新疆建省于清光绪二十年（公元 1894 年），10 年前左宗棠、刘锦棠督率湘军平定叛匪后，南北疆一时呈现出一派团结安宁的景象，为戏曲文化繁荣创造了社会基础；二是刘锦棠率湘军入迪化后，迪化随即成为新疆的政治、经济、文化中心。内地戍屯人员分批来疆，各路商帮趁机在迪化、古城等地互市。乌鲁木齐城内各路商家云集，商贸繁荣，民俗文化兴盛，各剧种戏班相继建立，如湘籍人员组建的花鼓戏"清华班"；直隶籍的"河北梆子戏班"；陕甘籍人的秦腔"新盛班"之后的"三合班"；河北梆子"吉利班"、"天利班"、"同乐班"等等。有三四十年时间，在当时的迪化城，各路戏曲繁盛情景可谓达到了历史之最，具有新疆风味的曲子戏应该是在这个有利于戏曲发展的好时期逐渐形成的。

4. 民间曲子艺人

各类戏曲的具体主体是那些演员们，是由演员扮演不同的角色行当，以传统的唱、念、做、打形式来表演以人为中心的故事情节和情思做戏给人看的，曲子艺

人们便是这个剧种的具体承载者。从唱腔音乐到宾白,从各种表演到着装登台,均由艺人们从中取舍组合,如一些史籍中所记载的各地曲子艺人们所创编的剧目,这些剧目的组成因素如:曲牌音乐、道白、程式化的表演以及做派风格等组合而成的戏目,在民众中公演,便会造成一定的社会影响,成为一些曲子自乐班艺人们的范例。如1893年生于木垒的张生才,外号八斤子(刚生下八斤重),自幼失明,故又号瞎八斤子。15岁时,其父母送他去敦煌戏班学艺,学成回里,常年游走于木垒、奇台、吉木萨尔等地传唱卖艺。民国初年,他根据奇台宫氏家族发生的真人真事编创出小曲子戏目《下三屯》,这是由他取各路曲牌音乐配以自编戏文而就的新疆第一个小曲子戏,此戏一经演唱,便很快传开。那些依照张生才所编的曲子戏模仿传演的艺人们,仿照他的演唱模式这么传演开去。那种曲子戏模式也就渐传各地,以至家喻户晓。这种模式已具备了它地方化的风格特征,后来由他的徒众们和追随者把这种风格特征的曲子延续承继下来,传播开去。

曲子戏在这一带经历了几十年的衍化过程。在这个演化过程中又由无数民间艺人经过承继吸收、融化、变异、创新,曲子戏逐渐这么繁衍下来。应该说,那种曲子戏还只是"新疆曲子戏"的雏形。

另外,来自敦煌曲子戏班,比之张生才晚辈的徐建新、徐建善二人,起先,徐氏兄弟在哈密,后来在民国初年来奇台古城与其徒众们创设了一个曲子戏社班,取名"北天山",除演戏外还开班收徒传艺,使曲子戏又随徒众得以远传等事例说明新疆曲子的形成与众多的曲子艺人们的辛勤收集,相互影响,取舍创新是分不开的。

## 第四节　孕育之地

清末民初,眉户、兰州鼓子、敦煌曲子、青海赋子、甘州曲子戏等民俗文化艺术在丝绸之路北道、中道新疆各绿洲生存融合,是在清康乾时期大规模屯垦开发的几大垦区为基地的地区经济基础上兴旺起来的,因而各屯民、商贩及其他人员的来源及其本土文化对各地曲子的影响是分不开的,这也是各地曲子在唱腔及表演风格上至今仍留有差异的本源。下面举几例曲子戏酝育、成长的摇篮之地来表述新疆曲子在各地的成长情况。

**1. 小曲子在焉耆**

小曲子在焉耆这个丝绸之路中道重镇落户、形成也要从它的受众群体和承载者们说起:

自西汉以来,焉耆一直是西域(新疆)政治、经济、文化重镇之一,丝绸之路中道(南疆)交通的重要枢纽。境内世居着众多的部族,尽管各部族人数多少不一,居留时期长短各异,但各部族文化在此地汇聚,为开发此地和发展戏曲各尽其力。以使用汉语言的各民族在历史上有几次大的迁徙记载为证:

“自清嘉庆、咸丰的60余年中，从陕、甘一带迁到北疆不少民户，这些人中有些以后流落到焉耆。由于开都河水源充足，河两岸土地肥沃，牧草遍地，牛羊成群，是个生存的好地方，人们便定居下来。”“道光二十三年(1843)，经喀喇沙尔办事大臣全庆奏请清廷撤回屯兵丁302人，改招西宁、宁夏、固原、平凉一带来此的回民商贩眷属近百户耕种屯兵田。以后不断有退伍兵丁留下来。”在此从事各种经营，“世代相传，繁衍不绝，逐渐变成当地土著，自称‘口外人’。”①“这是焉耆出现的第一批人数较多的回族移民，共有625户。”②

光绪三年(公元1877年)，安置陕西渭南滋事回民数千人，“还从关内招募回民数百户，资助耕牛、农具、种子及生活物资，让其定居。仅此两项共安置回民男2 200余丁，女1 600余口。这是迁人焉耆的最多的一批陕西回民。”③

光绪二十二年(公元1896年)，西宁回民刘同春起义失败，有数千人被徙于新疆罗布淖尔(今尉犁)、卡克里克(今若羌)一带，其中仅英气盖(尉犁南)一地即达2 000人。④“因该地当时沙荒遍地，人烟稀少，年年欠收，人们生活困苦。”“光绪二十九年(1903)，焉耆知府刘嘉德将他们迁到开都河南岸肥美的马场台，并将该地命名为‘抚回庄’。现在城南郊的西宁回民，就是这部分人的后裔。”⑤

“民国17年(1928)，甘肃固原(固原现属宁夏。著者注)地区因回民教派之争，不少人流人焉耆定居。”

“民国28年(1939)，甘肃固原发生大地震，有不少固原回民来焉耆寻亲落户”⑥等等。

从上述历代徙居焉耆的各类移民们来源之地的结构成份看来，应是以陕西渭南即关中一带和西宁一带的徙民为主，所操汉语方言语音也应是关中一带秦音和西宁的青海腔，以这二种为主的方言语音在这一带汇聚经过几十年的相互影响、吸收便形成了别具风味的当地回民方言。

小曲子生来就是基层平民们的所好之物，深受回、汉等民众的喜爱，传来焉耆的小曲子也应以他们的主要承载者、接受者的所好而取舍。陕西徙居回民在原籍受到当地民俗文化的长期影响，必然是以民间小戏眉户等为娱唱，而西宁回民在本地定然是以青海赋子为娱唱，这两类曲儿在焉耆开都河两岸相聚，由回、汉民间艺人相融，取舍，在当地两种方言的融合过程中形成独具风味的小曲子戏、“在唱腔、音乐和口白方面虽然与眉户有很大变化，但剧目和曲牌仍沿用眉户剧的旧名，因此，有人仍称眉户剧。”“其唱词完全用本地语的词汇和语法，运用比兴等文学表现手法”。⑦这段描述道明了在这里小曲子戏以取眉户的剧目和音乐曲

---

① 《焉耆县志》。
② 刘俐：《焉耆汉语方言的形成》，新大学报，1995年，增刊。
③⑤⑥ 《焉耆县志·民族》。
④ 《新疆人学讲普通话》。
⑦ 《焉耆县志》。

牌为主,间取赋子或其他形制为辅,这是焉耆曲子戏的特征之一。

20 世纪 20～30 年代最有名的曲子师傅回民马大汗,原籍河州人(甘肃临夏,著者注),他的唱功做戏俱佳,在当时的新疆颇有名气。北疆有不少曲子演员来焉耆讨教或探讨技艺。"当时民间有许多喜好小曲子戏的票友,他们时常登台表演,如回民票友于振业以《张琏卖布》为拿手好戏,尕麻乃以《卖水》、《四姐娃害相思》为拿手好戏,椰头而里的《杀狗劝妻》,阿夫拉的《打面缸》都唱得有板有眼,让人百看不厌。

"焉耆在民国时期先后有两个秦剧戏班,也经常演出小曲子。此外在城镇的商号,农村的场院,每逢闲暇或节日,多有唱小曲子的自娱活动。"

2. **曲子戏在哈密**

哈密是沟通内地与丝绸之路各道的枢纽,有"西域咽喉"、"新疆门户"之称。这里历来是驻兵屯田之地,同时也是各路商家屯货行商设市交易之所。特别是清光绪六年(公元 1880 年),左宗棠把大营从肃州迁到哈密。赶大营的商人这时也纷纷随军出关,集中在哈密。哈密一时成为新疆政治、经济、文化的中心市镇。出现了"平磧构庐,店舍鳞比,市镇喧填""百货衔尾辐辏,实为从来未有之盛"。①在这 5 年左右的时段里,又大兴城建,光绪九年(公元 1883 年)重建老城。重建后的哈密城,城楼高耸,气象雄伟。城建扩新更为哈密城增添了一派商贸文化的繁荣景象,如各祠庙的建立为商家行商贩货提供了许多去处。各帮商人们建立于丝绸之路之上的商会货栈货运贸易更为频繁,借势加紧了对丝绸之路北道各地商会馆的联系,促进了如古城子、红庙子等地的商贸联系,货贸兴旺,同时也为戏曲演艺提供了献演技艺的场所。因而世居河西诸州郡县从事各行业的人员以及各路戏班艺人们也常就近来哈密、巴里坤巡演、传艺、寻谋生计。哈密往往成为他们走口外觅生活的第一站。哈密所属巴里坤,清乾隆三十八年(公元 1773 年)置府,称镇西府,是西去木垒、奇台、红庙子的必经之地,据史料记载,当地称:"眉户戏为'小曲子',在县境内流行,已有二百多年历史。一般不登台表演,多在民间'自乐班'清唱。一些富家遇喜庆之事相邀作贺。"且表演形式别致,这是哈密一带小曲子活动较早的记载。

另如"民国初年,来自敦煌曲子戏班的徐建新、徐建善(甘肃省安西县人)兄弟二人,联络了由敦煌来的刘凤鸣兄弟、老海、老邓爷、常木匠、潘三等人组成曲子戏自乐班,在工商会、各地会馆以及城乡四处演唱曲子戏。"②他们和同来的几位民间曲子艺人搭班,各呈所能,演出了如《买道袍》、《送子》、《买布》、《杀狗劝妻》等群众喜闻乐见的曲目。当时哈密社会条件较好,戏班的演唱为当地民众的文化生活带来新色,观众踊跃场场满座,深受民众赞赏。经过日久默化,逐渐培养

① 肖雄:《西疆杂述诗·哈密》。
② 《哈密县志·文化艺术》。

出一批对曲子情有独钟的戏迷来。他们同时还设班收徒，调训出如：王家祥、周婉等数十名小曲子角儿。徐氏兄弟及其同行们为哈密小曲子的传播成长造成了一定的社会影响。既然他们来自敦煌，想必是受到敦煌曲子的深刻影响，依其所学、所好、所爱在哈密四处传唱。也应是具有陕西眉户、青海赋子的成份，曲调上兼具"道情"的幽扬清雅，以文曲、武曲表现不同的内容题材，"打瓦""敲碟"，表现吐字重、方言性强、粗犷有力、通俗易懂的敦煌地方风格来。

不久，曲子戏的第一个定型剧目《下三屯》在木垒问世，引起社会广泛关注，徐氏兄弟一伙西去奇台组戏。徐氏兄弟及其同道应是哈密小曲子传唱的第一代传人。

在徐氏兄弟们四处传唱并收徒传艺之后，"哈密八大石有一维吾尔妇女用汉语演唱小曲子，很受当地维吾尔族人民的喜爱。"

之后，又有"老艺人曹大鼓、顾占元，磨房老板何继刚，银匠付进喜及姚登云、杜占鳌、麻寿山、张德益、范增云、聂占帮等人发起组织曲子戏自乐班"，"每逢春节、庙会、喜庆和农闲时，在汉族聚居的泉水地、新庄子及沁城等地演出曲子戏。泉水地村的农民在冬闲时召集艺人们演唱曲子戏。不仅附近汉族、回族农民来听，就是数里外的地尔板津村的维吾尔族农民也来听。"①由他们形成曲子戏在哈密的第二代传人。"30年代初，民间艺人马玉清、马玉川兄弟由敦煌来。马玉清落户哈密，加入了第二代传人的自乐班。马玉川落户沁城，在沁城传唱授徒，组成沁城曲子戏自乐班。"抗战爆发，工商会组织曲子戏自乐班筹款抗日，在山西会馆搭台售票唱戏。曲子戏自到哈密，一直是以地摊子坐唱的形式演艺，此刻，也登上了戏曲舞台，为日后的发展铺垫了基础。20世纪40年代末至50年代中期是哈密曲子戏第三代传人活动兴旺时期。

鉴于哈密所处特殊地位，河西一带乃至陕、山、甘等地的戏曲大戏、小戏，出关后所投奔歇足谋生的第一站必定是哈密。他们常在这里驻留一段时日，献技卖艺，也不可避免地把其本土和沿途各地的戏曲形式带到了哈密，在这一带传演。因而，哈密既是各类各路戏曲西渐的必经之地，也是各路戏曲形式、风格汇聚之所。曲子戏在这里受到各类风格或多或少的影响，再由民间艺人们逐渐传播开去。哈密应是新疆曲子逐步形成风格的最初孕育之地。

**3. 木垒和古城奇台的曲子戏**

木垒和古城奇台的戏曲在他们西传至丝绸之路北道、中道各地的历史过程中产生过重要的影响，在西域戏曲传播承继的史记中占有重要的地位。下面从几方面来考究曲子戏在这里发展概况。

首先从古城子，包括木垒、吉木萨尔一带所世居于此地的主要民众来源分析，他们大多来自甘肃河西走廊所属州、县和陕、宁等地。除民屯外，清政府在这

① 《哈密县志·文化》。

一带也实行兵屯。自乾隆二十年(公元1755年)平定准噶尔部叛乱后,首先在天山南北行兵屯,一直延续到清光绪十四年(公元1888年),又由刘锦棠在两年中把"散居在巴里坤和乌鲁木齐的绿营官兵1 040人迁并古城","又迁乌鲁木齐、吐鲁番、巴里坤满营官兵及眷属1万余人至古城屯田。"①这些兵屯人员祖籍也大多来自甘、陕、宁等省。各类屯垦人员的亲属、好友、同乡也络驿不绝的前来投靠,务农或从事其他行业,此类人员难以计数。

自乾隆四十年(公元1775年)奇台建县以来,八帮商人就来往于奇台这座古城进行商务活动。屯垦带动了商贸繁荣,使各帮商贾加强了对古城奇台商贸的建设,于是各路会馆相继林立于市,货栈盈满,商铺邻接,互市兴盛,呈现出一派"旱码头"经贸繁茂景象。

商贸网络兴旺带动了运输业的兴盛,也为各类工匠和戏曲艺人及班社游走各地提供了便利。从事于屯垦、商贸、运业及其他行业的民众们是各类戏曲艺术的主要接受者,这个庞大的接受群体基于家族文化习俗的熏陶,承继以及社会环境文化的影响,对戏曲娱乐需求表现出各自的偏爱、喜好来,在这一带尤以秦腔、眉户戏为甚。

戏曲艺人和班社借势于屯垦、商贸、运业及其他行业的兴盛,巡演献艺于城乡上下,他们是戏曲的具体承载者,他们为寻求生计势必要面对接受群体,投其所好,以博得观众赞许,扩大自身影响。如19世纪末叶生于木垒的张生才,十几岁时即赴敦煌戏班学艺,其间,他学会了弹三弦,拉板胡、二胡、四胡,打瓦子,同时学会了不少曲牌曲目。他所演唱的曲牌必是敦煌曲子应有的风格。回归故乡后即在木垒、奇台、吉木萨尔一带卖艺谋生。民国初年他编创的第一个曲子剧目《下三屯》,是他融会当地曲子特点逐步演变升华后的作品。他一生指靠弹唱曲子卖艺维持一家人的生计,能弹唱200余首曲子,其中有相当一部分是他创编的,被誉为曲子戏在木垒的始祖。在他的传唱、影响下,1939年前后,木垒一带如水磨沟庙台子戏班、东城回回槽子戏班、白杨河戏班、菜籽沟戏班、平顶山戏班相继组建,曲子戏在这一带流传更为兴旺。数年后,这里已传唱登台有如《李彦贵卖水》、《华亭相会》、《天官赐福》、《小放牛》、《韩湘子卖道袍》、《刮底风》、《小寡妇上坟》、《大保媒》等30余曲子戏目。主要使用自制的乐器,有三弦、四胡、板胡、率子、瓦子。白口(道白)普遍操陕西腔。曲调主要用越调,其次用平调。除单人传唱外,形成演唱班子的有:英格堡乡菜籽沟六队、四队、五队;西吉尔镇的庙台子、坑坑庄子,西吉尔八队、九队;东城镇的回回槽子;孙家沟、西沟、照壁山乡的下泉子、白杨河乡的羊头泉子、白杨河;新户乡的三畦;县城的"芦河松曲子剧社"等10多个自乐班。

在奇台,"当时秦剧班多演整本的秦腔戏(大戏),有时也演小曲子(眉户剧),

① 《奇台县志·屯垦》。

演出极盛,风靡一时。"这一事例说明戏班艺人们是很看重他们的观众的,毕竟,眉户曲是基层民众的所好之物,这也是眉户在这里长期生存,并与曲子类形式相融形成为曲子戏的原因之一。

古城是在那时的时势中形成为丝绸之路北道一处重要的经济、商贸、文化中心,各类戏曲荟萃于此,也是小曲子形成北疆风格的重要原因。仅曲子戏一脉而言,可以理出几条源路来:一是,由陕西会馆支持下,从关中搬来的秦腔班演大戏,也演小戏(眉户),他们所演小戏应是正宗的原汁原味的陕西眉户。二是,随着奇台这个商贸文化中心繁盛,来自于甘肃河西一带移民中的既具有眉户又有河西甘州、肃州一带风味的曲子戏相融的"小曲子"自乐班们活动频繁,这种小曲子有它深厚的乡音乡亲之缘。

先后来自于敦煌,学到敦煌曲子精髓的张生才及其晚辈徐建新、徐建善兄弟二人及徐氏同行及其徒众们来到古城,先后以自编曲子戏《下三屯》在社会上演唱造成影响。组建曲子戏班"北天山",开戏收徒,并颇有影响,此为一脉。

至此,流行于古城一带的曲子在上述几脉曲子戏的相互影响、吸收、融合中形成为具有当地方言语音声调的曲子戏。它的形制应该包含了陕西眉户戏的剧目和曲牌,融合了河西甘州、肃州一带曲子戏的民间曲调,揉进了敦煌曲子的风格,形成了颇具天山北丝道风味的地方戏曲。"关内人来新疆定居者逐渐增多,其中梨园艺人亦偕伴而来。这时剧情简单,服装道具不复杂的眉户戏清唱自乐班便出现了。后来的陕甘移民渐多,原来的眉户戏又和甘肃唱腔结合,出现了颇有新疆风味的地方剧——'小曲子'。这种小曲子,由于受群众欢迎,在清末民初,非常盛行。"依此可见,古城子的曲子戏由上述的二脉系组成,由此承继传播下来。

古城清末民初以来先后有过张生才在这一带传唱;有过徐氏兄弟与其徒众组建的"天山北"曲子班;有过陕西商号复顺玉组建的既演秦腔又演小曲子的"老戏班"。1935年"还有一些喜爱'小曲子'的人如王金等,也凑合起来,弄上一把三弦和二三件乐器,每到傍晚就在街头巷尾唱的热闹红火,爱好者不断聚拢,形成了你唱一句,我唱一句的自乐戏。"①

4年后,新疆曲子名伶"侯毓敏又回到了家乡奇台,开始了半个世纪的舞台生涯,"时年侯氏年仅15岁,曾师从知名锡伯族曲子艺人谭秀英(绰号三半吊子),侯毓敏很快便在奇台唱红,"他当时正值青春年华,扮相俊俏,音调甜美,坐派端庄,饰演小旦、花旦、武旦、青衣都扮演得惟妙惟肖,引人入胜,深得观众喜爱。当时只要出侯毓敏的戏牌,观众便蜂拥而至。"②这一时期他们所演唱的多为单曲反复体曲子,民间习称为平调曲子,如《小姑贤》、《睹子观灯》、《小放牛》、《磨豆腐》、《钉缸》等曲目。直到解放初期,侯毓敏借贷组建了"民生剧社",后改名为"西锋

① 《昌吉文史资料四辑》.
② 《奇台文史·人物春秋》。

剧社”。广招各路演员，既唱曲子亦演秦腔。

自眉户、河西一带的曲子戏进入古城以来，城里的专业、半专业的曲子戏班和散布于乡村中的无数曲子自乐班组是曲子戏演播主体，他们一直活跃在城乡各地。如现今的头屯、二屯、三场等地以及较有名气的崔家班子，便是那些众多曲子自乐班中的成员。

自清末以来，古城子的各类戏曲班社，戏曲艺人们与迪化的各类戏曲班社、艺人们有着各种形式的交往，在曲子戏一脉中两地交往甚密，互有影响。

4. 在庭州故地

在庭州这片土地上曾演衍了许多政治建制：西汉时期称其为车师后国。到大唐盛世公元702年，设北庭大都护府，成为唐派出统辖西域一带的最高行政机构，所建文化设施至今仍留有遗迹。历代仿照沿袭下来，这个历史故地一直是丝绸之路北道上一座政治、经济、文化繁盛的中心都城。

清时，这里曾是清廷大规模移民屯田最早的地区，“乾隆三十二年(公元1767年)始兵屯，绿旗屯兵1 000人，垦田2万亩，至乾隆五十六年(公元1791年)屯田13.42万亩。”从屯田数中可以发现在24年中所耕地亩开发扩展了近7倍。由此可以想象：商贸、各类文化也会随着甘肃河西一带徙民不断迁入而使乡村社区更趋繁荣。

庭州有许多文化记载，如：宋时王延德拜访师子王，在其《使高昌记》一文中便有戏剧活动的文记：“乐多琵琶、箜篌”，弄以泼水为戏，有情节的“苏慕遮”、“遂张乐饮宴，为优戏至暮。”在他的《西行漫记》中描述当时北庭府：庙宇毗连，佛曲盈楹，常行泼水戏，并以优戏待宾，这里的优戏应指西域一带遗传之百戏或参军、拨头、代面之类的戏曲。

公元10世纪前后，在当时的高昌回鹘王国时期，著名的翻译家、学者、吉木萨尔(别失八里)人，僧古萨里都统，为促进中古时期西域和中原文化交流做出了自己的贡献。他致力于介绍汉文化，由于他和他同时代人的努力，使得内地佛教反转来西传至西域高昌、别失八里一带。他翻译《金光明经》、《玄奘传》流传后世。

在戏曲发展史中起过奠基石作用的贯云石是北庭吉木萨尔人氏，他出生于元代，原名小云石海涯，字浮岑，号成斋，又号酸斋。他在文学散曲方面的成就卓著，在音乐方面的高超造诣奠定了他在我国戏曲史上的地位。他“歌声高引，可彻云汉”，在他侨居杭州时，便把他的高腔唱法传给了杭州路总管，戏曲家杨梓及其家人。杨梓乃海盐人，“以故杨氏家僮千指，无有不善歌南北调者。由是州人(海盐人)往往得其家法，以能歌名于浙右”[①]在他的影响下，一个新的剧种……海盐腔产生了，并且日后成为明初的第一大声腔。

以上仅举数例在北庭的文化名人及文化记载，是以显示这片文化故地所具

① 《乐郊私语》。

有的深远的文化渊源。

清代以来，秦腔、眉户（小曲子）等西传此地，“逢月清平，五谷丰登，庙戏、社戏、会戏等四季不断，戏曲便成为汉、回民族群众主要的文娱活动。”由于它特殊的地理位置，这里“也是曲子戏孕育、成长、发展的摇篮。集居和出生在吉木萨尔的曲子艺人较多，流行曲子、曲牌、曲调也多。石堡子为吉木萨尔县曲子戏故乡，以后发展到全县各地，四、五场湖和三台、头工、二工、新地、泉子街等地均有曲子戏演唱”。①

这里的曲子戏表演也是以“坐唱、清唱为主要形式。清末时在兴起的“社火”表演过程中，常插演曲子戏，这种形式与河西四郡一带及世贸中心甘州府的秧歌戏表演形式相似，这是由于迁入的屯民、商户大多来自那一带，这种表演形式应承之于一脉。

角色分配主要是以三小“小生、小旦、小丑”，三老“老旦、老生、老丑”为主。三弦、四胡、碰铃、竹瓦为主伴乐器，“三至五人，一张桌子，两条凳子、就形成自乐班，在街头巷尾、庭院、村落、都可以设场演出”。

而一些秦腔戏班为满足观众的需求演《风搅雪》即一折秦腔、一折曲子戏，这种形式也促使了曲子戏尽快走向舞台、登台演戏。

这里的曲子小戏，广泛流行于民间乡村市镇，演唱使用当地长期形成的方言语音，且语言朴素，语调丰富，乡土生活气息浓郁。在许多民间曲子艺人长期演唱实践中经过交流、融合、取舍，逐渐形成了既唱又演，具有这一带语音声腔风味的地方小戏。如在众多的民间曲子艺人中，技艺超人的“刘文和，他的《张琏卖布》，唱遍北疆，其特点是逢场唱曲，内容不同，信手拈来，即兴编词，博得满堂喝彩”②。

曲子戏在这里盛行百余年，有过许多著名的民间曲子艺人，近现代有史记载的“有北庭乡刘文和、冉文光、刘金玉（刘扁嘴）、赵兴浪（四板凳），二工乡董彦荣、马力孜（回族），大钱匣等，各有特色”。

这里所演曲子戏剧目也是以传统曲目为主、是以表现民间日常生活中的诸多细微末节的趣事和情调为内容如：《李彦贵卖水》、《小放牛》、《两亲家打架》、《老换少》、《瞎子观灯》、《三娘教子》等内容明确，故事紧凑，具有嬉谑性，且生活气息浓厚的折子戏。

由于吉木萨尔（北庭）处于丝绸之路北道交通要冲：东接戏乡古城奇台，南连首府迪化都城，因而民国以来，两地戏曲专业班社和民间游演班常来北庭古城演出。20世纪30～40年代走红的曲子戏“元新戏园”中的主要演员维吾尔族老二、魏桂红、马秀珍、侯毓敏（要命娃）也常随班来此演出，这也为当地民间曲子艺人们提供了学习模仿的机会，为丰富民众对戏曲娱乐需求，增添了一份靓彩。

①②《昌吉文化艺术志》。

### 5. 新疆首府曲子戏

首府乌鲁木齐于清乾隆二十三年(公元 1758 年)建成迪化屯城，四年后“已有肆市 500 间向官方缴税。当时塔城的黄金、和田的玉石、乌什、鄯善、吐鲁番的畜产品都集于此贸易，成为乌鲁木齐早期茶、马匹、丝绸等物的贸易集市。”[①]当时它仅是丝绸之路西线集贸网络中的一个互市之点，与内地有着密切的贸易联系，与河西贸易互市中心甘州府便有着长期商贸交易，“乾隆二十一年（公元 1756 年)起，准商贩往西、北两路军营贸易”，大批各帮商人以甘州为中心，随军前往，从西路一线进人“哈密、巴里坤、古城子(奇台)、红庙子(今乌鲁木齐)等地经营商业。”[②]这种商贸交易直到民国八年(公元 1919 年)，甘州各帮商号仍把各类货物运销迪化，历时一个半世纪之久。

乾隆二十八年(公元 1763 年)，迪化新城竣工，商贸业更为扩展。此时，在兵屯的基础上又展开了民屯，从关内就近招募百姓来迪化一带行屯田。自乾隆二十六年从河西一带招募数批屯民，又于乾隆三十年(公元 1765 年)在肃州“招民八百余户，高台县四百余户，迁往乌鲁木齐开垦，乾隆四十四年(公元 1779 年)，又有“武威等县民户，共计一千八百八十七户，自愿前往乌鲁木齐垦种地亩。”[③]从上述数例史记中，可见清政府从河西一带州县就近在 18 年中先后募民到迪化屯垦人数应在数万人以上。上述民户来迪化屯垦安屯之后，又有人返回迁眷，亦有亲属同乡偕伴相投的更无法计数。

除民屯外，还有遣屯，清廷对遣民屯垦施宽大之策，与民屯待遇相同，这批人员为数亦难详计。

同时，许多手艺人也随同屯民、商户纷纷来迪化等地开铺谋生，数十年间各类屯田、贸易、手工业、运业使得只是厄鲁特蒙古牧场的乌鲁木齐城内“字号店铺鳞次栉比，市衢宽广，人民辐辏，茶寮酒肆，优伶歌童，工艺技巧之人，无一不备”。[④]

至此，迪化城的社会结构发生了极大的变化，十数年间成了商贸、手工、农牧、文化为主体的中心市镇。各帮商会会馆、同乡会馆以及各类宗教祭祀之所——庙宇、寺祠，也相继林立于市，内地、河西一带的文化习俗在这里得到展现，各庙宇、寺祠和会馆中的戏楼、戏台、厅堂成为戏曲艺人们献艺谋生之所。清代著名学者纪昀自乾隆三十三年(公元 1768 年)流放迪化时，在他的《乌鲁木齐杂记》中描述了当时戏曲演出的情景。如“酒楼数处，日日演戏，数钱买票，略似京师”。如“摇曳兰桡唱采莲”。有遣户伍奇能“以楚声为艳曲，其红绫裤一阕，龙妖曼动魄。”“采莲”、“红绫裤”皆小曲子曲牌名。可见在纪昀来边城迪化时已有戏曲艺人登台献艺了。

---

① 《乌鲁木齐市志·文物》。
② 《张掖市志·商业》。
③ 《清高宗实录》卷六四七至一〇九卷
④ 椿园氏:《西域闻见录·卷一·新疆纪略》。

乾隆至嘉庆时期的屯田、商贸在北疆地区获得很大发展，一直延续到道光时期。除北疆一带屯田继续扩展外，丝绸之路中道、南道南疆各地的屯田都不同程度不同规模地得到发展。依此，乌鲁木齐渐成为与内地，与北疆西路、与南疆各线的屯田事务和商贸易货的枢纽中心。这些社会条件对各类戏曲文化的传播发展无疑是十分有利的。

百年之后，到光绪十年（公元 1884 年），新疆建省，湘军大营自哈密迁至迪化。迪化城遂成为新疆政治、经济、文化的中心，经济文化再度兴盛。刘锦棠等人支撑时艰，苦心经营，使得屯田恢复，延续、发展下去，出现了“土客生息蕃庶，岁屡有秋。关内汉、回挟眷承垦，络驿相属。”①

自乾隆二十六年（公元 1761 年），展开屯田以来，直到新疆建省，在这百余年间，关于乌鲁木齐市井繁荣景象，有许多的历史记载，乾隆二十七年移民剧增，“其贸易人等亦接踵而至，计开市肆五百余间，开垦菜圃三百余亩。”“四、五年之后乌鲁木齐已是商民云集，与内地无异。”②“在北路为第一富庶之区，庐舍稠密，炊烟四起，沙山林树，一望苍茫，形势扼要，一大都会也。”③“流人既多，百工略备，修理钟表者为之巧技。诸州商贾，各立一会，更番赛神。”“富商大贾，聚集旧城南北二关，夜既罢，往往吹丝弹竹，云息劳苦土俗然也。”④直到同治、光绪时期乌鲁木齐更是“富庶繁华，甲于关外”。⑤

各类戏曲以及民俗文化基于上述的经济基础，在迪化有了他们生存发展之本，于是“大戏”、秦腔首先在这里登台亮相，紧随其后的是河北梆子，湖南花鼓等戏种，而眉户、曲子长时期只是在民间流传，即主要在屯民中流行。各类屯民又大多来自河西一带，最初是由他们把眉户、曲子带到了这个新的自然环境中，这种较大规模的跨世纪的文化西移使得各地各类民俗文化在这里聚集，有了相互吸收、取舍、融合的平台；加之这种小曲子本身生来具有吸收当地民歌曲调的特性，于是眉户与具有甘州特色的眉户、社火中的小戏，肃州眉户、敦煌曲子在这里汇聚一堂，经过民间艺人长期的相互吸收、取舍，那种操着河西走廊一带方言口音的曲子（曲儿）在这里形成了，但它仍然保留着眉户原有的基本特征，只是在曲调音乐中，道白说唱中掺入了河西一带的民歌和语音风味，因而有人仍称其为眉户（眉户儿）或呼其为曲儿（曲子）。

基于它的传播者和接受群的历史背景，它有着广泛的社会基础，为汉、回民众所喜爱。它散布在各地农村的自乐班组中，与当地民俗文化息息相溶，长久不衰。

辛亥革命后，它随着社火渐入市区，常在社火中的小场演几折民间流行的小

① 《清史稿》，卷一二〇《食货》一的景象。
② 《清高宗实录》卷六七五。
③ 祁韵士：《万里行程记》。
④ 纪晓岚：《乌鲁木齐杂记》。
⑤ 朱逢甲：《西域设行省议》。

戏,如《张琏卖布》、《兰桥担水》、《二瓜子幺车》等等。[①]

这种在社火小场中演民间小戏的形式是取自于甘州秧歌戏的形制，前已表述过民间称其为地摊子或曲子戏。这与迪化乡民们的历史来源有关、有据。

之后,曲子戏渐有了半专业的演出组,“但是没有固定的演出场地,每组七八人,除在城市里为‘堂会’演出外,大部分时间都是游乡串村,在农村流动演出”。还有一些曲子爱好者约组而成为以图乐会友为主旨的“乐友社”活动于城区各地,诸如:“南关乐友社”、“西大桥乐友社”、“老满城乐友社”、“六道湾乐友社”等。

直到20世纪30年代初,由商家组建了一个“元新戏园”,最初在“老君庙”(原鸿春园)挂牌清唱曲子和秦腔。“由开茶馆的小业主王福掌班,目的是为了招生意。”[②]后来这个戏班由刘左泉领班后略有扩大,并从“老君庙”迁到了“左公祠”,之后又由张权掌班,这个戏班开始兴盛起来。不久名气较大的曲子艺人贺老六加入了元新戏园;除挂牌演戏唱曲还设班授徒,培训出了如后来有名气的侯毓敏(浑名要命娃)、魏桂红、马秀贞等。

作为眉户形制的曲子戏毕竟在当时阈限在它的传统模式中,以“小戏”的身份挤身于迪化众多的大戏社团之隙,只能演些较短的折子戏,如《卖水》、《对花》、《张琏卖布》等,加之自身不洁,陈设简陋,到了20世纪40年代中期,戏班中的演员多奔奇台而去。前已述过奇台的曲子戏与迪化交往甚密,原因在此。

当时,活动在迪化各地的曲子自乐班,还有财神楼自乐班、满城自乐班、六道湾自乐班、西大桥自乐班、安宁渠自乐班等等。

还有一位著名的维吾尔族唢呐演奏老艺人阿不都古力，非常擅长用唢呐独奏曲子音乐,他的演奏如歌如泣,声情并茂,把曲子的音调、音色、风味表现得淋漓尽致,并能演唱秦腔花脸,有“缠大净”之称,亦唱曲子,能演唱生、旦、净、丑等多种腔调,且字正腔圆,做派飘逸潇洒。

迪化曲子戏红火之时,也影响波及到它所辖郊区。当时的昌吉、呼图壁一带属迪化行署管辖,各曲子戏自乐班也难免游演至此二地,与当时民间的曲子自乐班艺人们相交。加之这一带移民来源也多募自河西走廊一带,数代不断,他们与迪化徙民有着相同的文化背景。与曲子戏一脉有着渊源之缘。

**6. 呼图壁的曲子戏**

呼图壁是曲子戏孕育、成长、活动兴盛的重要之地。自清末民初,这一带广阔的乡村便出现了无数小曲子自乐班和优秀的民间艺人,他们在这里相互交往,切磋技艺,取舍组合,经过几代人的继承、改进,为小曲子特色的形成、传播尽到了历史责任;同时在各个时期他们也成为了广大曲子爱好者和观众心目中向往和喜爱的人物,为民众留下了深刻的文化记忆。

这里,自清代乾嘉时期实行“屯田设户”举措之后,“大批汉民陆续从内地迁

① 《乌鲁木齐文史资料》二辑,朱光:《翰墨杂记》。
② 张文忠:《乌鲁木齐戏曲发展史》。

来”,“到乾隆六十年(公元1795年),呼图壁人口已有1 064户7 880人,其中绝大多数是汉族。今芳草湖,五工台乡等地汉族的祖先,多是那时迁入的。”①这些先后迁来的移民据史籍记述:“自清乾隆至民国的二百年间,呼图壁的汉民祖籍从甘肃民勤、酒泉、武威、宁远等地县为最多。”

在那百余年间,社会安定,农、牧、商贸、手工业繁盛,各路商会馆、同乡会馆以及各类寺庙也相继建立,在这个新的自然环境中组合的社区里,各地各类民俗文化在域外这片沃土里形成了浓浓的氛围,这个时期的民众娱乐文化项目丰富,秦腔、眉户等戏曲演出常在各庙会、会馆、庭院、农户中举行,在丝绸之路北道这一带生存、传播、兴旺一时。

但到了清同治三年(公元1864年),战乱、瘟疫并行,使这一带文化遭受到毁灭性的摧残,“汉族人口剧减”。城内汉民幸存者不足十户。直到清“光绪三十二年(公元1906年),呼图壁的农牧、工商各业才得以恢复和发展,人口增加到七千余人。”②

基于上述社会历史背景,呼图壁一带的秦腔、小曲子清唱再度兴起应该是在迪化城小曲子兴盛之前之时,在戏班艺人们走乡串村与当地自乐班艺人们的交往中使得这里的曲子清唱达到了一个新的氛围。

民国初年以来,在大土古里(蒙语意为物冈)、五工台(清兵屯开渠编号,如头工、二工等,此地为五工,因村南有一计程古土台故名五工台)、头工、芳草湖一带,曲子演唱活动繁盛,流行甚茂,而这一带曾是自乾隆“屯垦设户”以来内地徙民集中之地,有近二个世纪的屯垦移民文化聚集的基础。出现了一批对当地曲子有深刻影响的曲子戏演唱的奠基人。如大土古里的岳生金、甘润学等,五工台的长命子、李万成,头工的潘老三,芳草湖大东沟的张敦信、李生财、张怀禄以及二十里店子十四户由李金禄、王兴泰等人组织的民间曲子班,当时他们(指李金录)“拥有三十多人,声势很大,演出的传统剧目有《大保媒》、《放孤》、《顶砖》、《杀狗》、《烧窑》等。”③

在此同时,各地也出现了一些“曲子世家”,有史记载的大东沟的张家曲子班,奠基人张敦信“自清末光绪年间就开始曲子演唱活动,随后子嗣相传至其子张安泰时,张家已拥有曲子伴奏乐器如三弦、四胡、甩子、瓦等,成为家庭自乐班。”遇喜庆,节假就自乐消遣,传至孙辈张怀禄、张怀会就成了以演唱为生计的民间职业艺人了。常游演于各地,后来又相传到曾孙、元孙,相继不断,更为兴盛。

大土古里的岳家自乐班“其中岳生明的父亲和儿子岳恒德,女儿岳花德、儿媳、孙子岳维军一家四代都能弹、拉演唱新疆曲子”。还有芳草湖所属渭户(19世纪中叶由陕西渭南屯户迁入此地形成村落,故名)王家曲子自乐班等。

① 《呼图壁县志》。
② 《呼图壁县志·民族》。
③ 苏泓:《新疆曲子在呼图壁》。

在当时，还有难以数计的曲子艺人在普及传播曲子唱艺中做出了难能可贵、值得赞颂的奉献。

如曲子艺人“窦富贵把呼图壁流行的小曲子带到沙湾县的四道河子、老沙湾、胡海子、牛毛湾等地。”又如玛纳斯县北五岔永进与永丰一带的民间曲子艺人魏俊、李正元、李新元回忆：“他们所传唱的曲子与呼图壁五工台、乱山子一带的曲子形制、流源大同小异，彼此原为一脉。”

基于呼图壁乃丝绸之路北道交通要冲，且距首府迪化邻近，自清光绪三十二年(公元1906年)之后，清末民初之际，农牧、工商、手工业等再度恢复，原已在此地经营百年之久的屯民人等在光绪三年清军平乱之后，陆续重返故里。加之在那数十年间，内地各业徙民相继来奔，农牧、商贸经济繁荣发展起来，各类文化氛围在上述因素中汇聚相融，基于小曲子生来具有的平民化、通俗化，以表现下层民众生活中的琐碎趣事和情调为主的基本属性，这种小戏“剧目短小精悍，许多戏都是小生、小丑、小旦三个角色的‘三小’戏，且音乐丰富，唱腔婉转，情节动人，唱词易懂，风格诙谐，不但汉、回人民喜闻乐见，在其居聚区中的维、哈族群众也爱看、爱听。”[①]因而小曲子在众多民间艺人和喜好者们簇拥下，在这一带十分流行，由此，吸引“各地的曲子艺人都纷纷前来献艺，成了曲子艺人的集聚地。曲子名流王桂兰、魏桂红、马秀珍、景秀兰、刘惠芳、范兰都来呼图壁演唱过曲子。”[②]20世纪40年代中期，著名曲子艺人高武及其艺徒曲子花旦马风贤先后来呼图壁定居，并参加了各类演唱活动。之后有胡进安领班的几个曲子艺人也由玛纳斯来此地于城乡演唱曲子。由此，在当地浓郁的曲子文化氛围的基础上，加上外地曲子名角来此地献艺，使得这里的小曲子民俗文化更为繁盛。

流行在这里的小曲子由于受地域、接受群、民间曲子艺人生存活动之地的阈限，在方言曲调、曲牌传承的风格音韵上应主要属迪化一脉系。仅从曲子艺人角度看：如高武、马风贤、魏桂红、马秀珍、候毓敏等都是当年迪化曲子班社“元新戏园”的名伶，他们长期从艺形成的一系列曲子套路，唱、念风格，必然会在这一带传演，在社会上造成影响，传播流行下去。

流行于呼图壁广袤乡村市镇的小曲子，它的组织建制和其他地区的曲子艺术一样，以多种方式如：家族自乐班；爱好者自由组合的自乐班；有某商贩挑头为招徕生意的清唱班；还有个人自弹自唱式的卖艺人等。

## 第五节　名称由来

以上概述了曲子戏艺术的源渊及各地小曲子形成的历史文化背景以及新疆

① 苏弘：《新疆曲子在呼图壁》。
② 《呼图壁县志》。

曲子戏剧团诞生及其社会意义，下面就有关质疑进行论述。

关于新疆曲子名称的来源：

一是因地得名，这是有先例的，如：河南省的别称为“豫”，故称呼中原一带的戏曲为“豫剧”，川剧取其地名“川”为戏名，诸如滇、粤、湘、沪等剧无不是以地命名的。眉户之源便有几说：

其一，便是其主要曲调源自于秦岭脚下的眉县、户县的民歌小调组成并在这一带十分流行。

其二，眉户传到西域敦煌便形成了用当地方言演唱，具有浓厚的乡土气息。唱腔曲调融眉户曲调和当地小调为一体又兼有道情唱腔风格的敦煌腔调，民间俗称“敦煌曲子”。

其三，甘肃河西走廊一带民间把嘉峪关以西俗称口外，把奔赴哈密、古城子、红庙子等地谋生称为走口外。特别是在19世纪末，清政府批准刘锦棠的设省方案在新疆“添设甘肃新疆巡抚、布政使各一员”[①]，“授刘锦棠为甘肃新疆巡抚，仍以钦差大臣督办新疆事宜”。“以甘肃布政使魏光焘为甘肃新疆布政使”。[②]这标志着“甘肃新疆省”的正式成立，此后在清廷的官方文献中都以“甘肃新疆”称呼今新疆地区。而新疆一词含有“故土新归”的政治意味。由此在一个时期之内民间惯称走“口外”谋生随俗的人为“新疆人”，以此推论把生活在“口外”一带的移民所唱曲子戏称为新疆曲子。

此一说亦有一定依据：“‘新疆曲子剧’的叫法起始于1959年昌吉回族自治州成立新疆曲子剧团之时，这是为了区别其他省区的多种‘曲子’和曲艺形式的坐唱、走唱，为避免混淆而定名的。”[③]另曲子戏在甘肃沿丝绸之路流行，因各地方言语音差异，故各地小曲子多冠以地名称呼，以作区别。如敦煌小曲，通渭小曲，兰州鼓子，(越调)武山秧歌，秦安老调，武都小曲等，虽名目各异，除方言语音略有差异，余实为一脉。

二是以其形式和内容而得名，作为一个地方戏种，它必须要具备几个内在因素，即相对的规定性，从几方面表现出它鲜明的区域地方特征。如方言语音：这是形成音乐风格的基础，在当地方言语音基础上的民歌、小曲以及利用歌、白、舞表演的故事内容也即剧目等是否具有当地的乡土风味，是否土生土长。下面从它的各组成因素进行探考。

首先是方言语音的渊源，前已叙述过丝绸之路北道、中道东段一带方言的形成，这里不再赘述。小曲子(眉户)，它是在地方民间说唱艺术传统的基础上土生土长发展起来的，在它形成后西传的数百年间，主要是以唱、念形式为主的地方小戏，它的原祖山、陕、甘一带的俗曲以及东、西府曲子所使用的唱、念语音腔调

① 《清高宗实录》卷一九四。
② 《清高宗实录》卷一九五。
③ 吴寿鹏：《迎接新疆曲子剧的复兴》，《新疆艺术》，1995年。

无疑是以秦陇关中一带的方言语音为主干体，随着它在周边地区不断扩散，东至渭南一带；中、西在秦岭北麓的眉县、户县一带盛行一时，于是它在民间渐渐地易名为眉户，眉户(小曲子)随着人流西徙，在青海个别地区，甘肃东部、河西走廊一带生存下来，那种秦音声调在这一带又与当地语音声腔、民歌曲调经过长期融合，于是流行在各地的眉户(小曲子)就表现出了分别各具当地语言声韵的眉户调，如甘州的眉户“吸收当地民歌小调，加之本地方言语音的关系，故当地眉户与陕西眉户在演唱风韵上大有不同。”[①]“它所演唱的曲调有一部分是根据酒泉当地民歌小调(也称小曲子)而来的，酒泉眉户的风味不同于山、陕眉户之风味，旋律中乡土气味很浓”[②]“用当地方言演唱，语音朴实，咬字重，群众易懂，具有浓厚的乡土气息。”[③]上述记载明确的阐明眉户在河西四郡一带与当地方言语音、民歌小调水乳交融后所产生风格上的变异。如“唱腔曲调融眉户曲调和当地小调为一体，又吸收陇东道情悠扬清雅的唱腔风格，糅合而成独具一格的敦煌腔调。”由此可以这样说：“流行在这一带的眉户仍然沿袭了眉户戏的主要曲牌和戏目，以此为主框架，同时吸收了当地民歌小调来丰富自己，由当地土生土长的人操着浓重的当地方言语音来唱、念眉户调，这样使得眉户即具有它原有声韵，又显出当地的乡土气息来。在这里，从基础上分析，他们所使用的语音，应该是甘陕腔调。因为世居此地的居民祖上仍是来自于山、陕地区，他们有着相同的语言文化源缘背景。”

这种模式的眉户戏(小曲子、曲子戏)随着人流西渐至丝绸之路北道一带，在新的自然环境中生存下来，它的载体——主要来自于河西走廊一带的徙民们在沿着丝绸之路一线的屯区、市井聚居下来，在那相同的语音文化基础上的说、唱民俗文化随着社区稳定扩大安居乐业也兴盛起来，于是眉户(小曲子)在各地以徙民的来源表现出本土的风格韵味来。这些风味有别的特征是建立在方言语基础之上的，这种风味有别的口音一直延续到如今。

在他们相互交流的过程中难免要与当地各民族群众有所往来，在长期劳动生活相处过程中吸收了许多维吾尔、阿拉伯、波斯等民族的词汇，如形同义异的词：房子(兼指家庭或家)，缸子(水桶)，形异义同的词：染(纠缠、黏糊)二天(改天)等，有些借词用直接音译如：乌马什(面糊)、砍土曼(挖土农具)、白喀尔(徒劳)等，还有些是日常生活中的方言词如：抬把子、(二人抬的运输工具)，哈拉子(口水)、浪(玩、游逛)，冷松(倔)、尕娃儿(小孩)等。在语法词组方面组合能力强。“姑子”、“姑姑子”、“一把子”、“端直”、“南傍个”、“北面个”、“桌子高头”、“沟里头”等等。还有副词和语气词如：“可佳、瞎擦、冷松、萨、的萨等等。”

这些借用词汇和方言、词法词组被徙民们逐渐使用，传承下去就逐步形成了

① 《张掖戏曲志》。
② 《酒泉戏曲志·剧种》。
③ 《敦煌市志·文化》。

具有当地特别是北疆一带很有特色的方言语音。这类方言的形成酷似一个滚成的雪球;以其本土方言语音为核心,又吸收了当地上述语言因素,因而表现出与本土方言有差异的形制来。使用在曲子演唱中用那种方言、土语说唱更显得乡土气息浓厚、生动、活泼、风趣,如《张琏卖布》中的一段唱:那一年你害娃娃,一心要吃个大南瓜……骡子驮,大车拉,拉拉扯扯到咱家,切刀切,铡刀铡,煮了一锅大南瓜。

由于新疆地广人稀,各市镇相距甚远。在那个历史时期交通工具十分原始,使文化交流受到一定阈限,因而,各地方言语音极不划一,语音基础繁多,在小曲子的念白、唱腔中表现出陕西语音,甘陕语音以及北疆语音,为了使它在语音上有统一模式,有人建议曲子戏的念白应以吉木萨尔一带的方言、语音为标准音,使它成为舞台音乐化的艺术语言,突出曲子戏的地方化特征。

其二,眉户音乐属于曲牌联缀体的戏曲音乐。根据前述眉户流传到各地的描述,客观而又理性的来看,眉户所到之地总是以它长期形成的曲牌音乐为主体,为核心,为主框架,又发挥它善于吸收各地民间民歌、小调、道情曲子说唱音乐的特点逐渐丰富起来的。在所到之地均与当地民歌小曲相融,但又不失自身的原本,在数百年的生存传承发展中,在当地民间音乐的影响下,以海纳百川的包容之态,西传至嘉峪关以西丝绸之路北道、中道各地,又吸收了当地维吾尔民歌如《假大爷浪院》中的"天山令"、"骆驼客"等民歌曲调以及锡伯族、撒拉族的民间音乐曲调等。经过取舍、创新逐渐形成具有丝绸之路北道一线为主的曲子音乐曲牌。如果说它的音乐基础方言语音形成过程和表现出的地方风味恰似一个大雪球形制,那么它的音乐形制的形成也是以陕西越调、平调为核心,经过兰州,进入河西走廊,在河西四郡一带驻留数百年之久,进入新疆,就包容了它所经之地的各种因素,最终形成具有北疆特色的曲子音乐模式。

多年来,曲子戏走上舞台后在曲牌的使用上发生了一些变化:突破了坐唱时期恪守的曲牌联套形式,改为以词曲谐调、贴切、与剧情配合合理流畅为原则。从剧中角色人物、情绪气氛、环境出发,突破了曲牌的固定格律,在转换中添加了必要的背景音乐,为塑造人物形象、烘托剧情起到辅助作用。补充充实了序曲、间奏曲、尾声气氛音乐,逐步创立了自己的打击乐器和锣鼓经。由单声部、单旋律发展为多声部、多旋律,增加了伴唱、重唱、合唱等戏曲声腔形式,增强了表现力。[①]

其三,眉户是在地方民间艺术的传统基础上土生土长发展起来的,它的表演形式和角色制式规模均小,最初以坐唱为主,逐渐吸收了秦腔"大戏"的模式,开始演民间生活小戏,或取"大戏"中的某段经改编演小折小戏,逐渐形成了戏曲的角色行当模式,它的角色行当最初多是"二小"(小旦、小丑),后来发展成为"三小"(小生、小旦、小丑)为主的制式。眉户进入丝绸之路沿线各地,在它登上舞台

① 苏弘:《曲子戏的演进与发展》

之前多以坐唱为主。

眉户在河西四郡："大都以坐唱形式活动，很少登台，本戏较少，多为小戏或折子戏，酒泉、敦煌民间又称其为"小戏"。早期的演唱方式是人们在闲暇之时，三、五人凑在一起简单到敲碟打碗可以唱起来的一种清唱小调，敦煌民间习惯把这种清唱称为地摊子。

眉户在新疆呼图壁"没有专门曲子戏班，只是在民间流传。坐唱是它的主要形式"，"街头巷尾，家庭院落均可登场做戏，人们称它为地摊子。"

眉户在昌吉，"先前，曲子戏仅限于民间传唱，无专门剧团，多为坐唱。"

眉户在吉木萨尔，"以坐唱清唱为主要形式，没有专业戏班。"

眉户在乌鲁木齐，表演形式起初以坐唱为主，可以一人独唱，二人对唱，数人轮唱，或一曲即止，或数曲相连。

眉户在哈密，农村中一般以坐唱为主，有一人独唱，两人对唱，数人轮唱等。

从上述比较中可以看出，眉户（曲子）西传途径之地以及进入新疆在表现形式上仍然保持了它的母体本色，因而，它在新疆北疆一带主要是在方言语音和音乐风格上发生了变化，使它具有一定的当地那么一种乡土气息。



# 第十一章 丝绸之路上的秧歌戏

秧歌、秧歌戏曾遍布于我国长江流域、黄河流域，它最初大多是由农民在田间地头劳作时的自娱性歌舞形式。南北称谓有异：南方简称："花鼓"、"花灯"、"采茶"，北方则统称"秧歌"。

尽管南北称谓各异，实则是"名异实同"。民国时的《嘉禾县图志》中记述："秧歌，一谓之花灯"；湘人观北方秧歌曾评述："类似吾乡之花灯"。

"打花鼓的表演形式，基本上和跳秧歌是一个路子，不过北方叫秧歌，在南方则名之为花鼓。"①

秧歌：顾名思义，是以各种农作物为歌颂对象、并寄予期望、祝愿，发自农夫在田间地头或特定时节、场所畅述情怀且含有一定祭祀意味的民间歌舞活动，它是农耕民族的产物，是农耕祭祀活动中一项重要的内容。

"秧歌"，又名"社火"，它本身就包含着悠久的文化内涵，所谓"社火"，"社"是指用来祭神的一块地方，《孝经·纬》中表述："社，土地也，土地阔不可尽敬，故封土为社，以报功也。"；"火"的含意则更为广泛：在人类尚未能利用火为己所用之前，对自然界发生的火具有不可解、恐惧的心理，在万物有灵的意识支配下视火为神，作为祈拜物。人类利用了火，这是一项具有划时代意义的文化创造，它成为人类使用的工具之一，是物质创造、物质产品。但对火，仍具有敬崇祀拜之意，是人类从物质创造进一步扩大到精神创造的进程，人们用火来祀所敬之神。华夏民族在各类神拜、佛道祭祀中以香火来祭祀神灵就充分的说明对火的崇敬。在那"击石拊石，百兽率舞"的时期，先民们娱神娱人，围火而乐、燃火以祀、取火照明，以壮声势，想必那是最早的社火活动了。在农耕为主的民族中利用火对赖以生存的农作物进行祭祀，所唱所舞均围绕着各类秧苗为中心，这种歌舞称为秧歌，与

① 周贻白：《中国戏曲发展史纲要》，520页。

社火其意相同，因而在《中国音乐词典》中解释社火即秧歌。

华夏民族的元宵节又名上元节、元夕，时间定在农历正月十五，这一天又是一年中第一个圆月之日，依据“第一良宵”之意，故名“元宵”；依旧习，正月十五张灯结彩，花灯相连，游人如织，故又名“灯节”。“灯”即是“火”，隐含以火祀神之意。一年之计在于春，元宵过后农夫们要忙于田事耕作了，因而又犹如“农耕开播之节”，在正月十五的节日活动中饱含着农耕祭祀的诸多含义。

这一天，也是各路秧歌表演犹为火暴之时：“每逢上元节，村庄城市多立竹木，设黄河九曲河，男女中夜穿之，名为走百病。又随处唱戏，踩高跷，唱秧歌及‘节节高’等俱以为乐。”①

“上元夜，好事者作辄扮秧歌。秧歌者，以童子扮三四妇女，又三四人扮参军，各持尺许两圆木，戛击对舞。……舞毕乃歌，歌毕更舞，达旦乃已。”②

北方秧歌大多于明末清初由民间艺人吸收组合当地民歌和周边地区戏曲声腔成为秧歌剧。如河北蔚县秧歌：“河北梆子、山西梆子逐渐在张家口地区流传开来，蔚县秧歌从这两大梆子剧种的声腔里吸收了丰富的营养，使曲牌体的‘训调’唱腔逐渐发展成为以板腔体为主的唱腔，同时在念、做、打方面也相继完善，形成了一个独立的剧种；因此又有‘蔚州梆子’之称。”

又如山西的朔县秧歌，又叫大秧歌、梆纽子：“朔县秧歌大约在清末由雁北土摊秧歌（又名地秧歌），逐渐演变而来的。土摊秧歌就地演出，不登舞台，有‘踢腿秧歌’和‘小演唱秧歌’两种。后来，土摊秧歌的演唱受山西梆子的影响，吸收了其音乐和表演技巧，经过民间艺人的丰富和发展，由演小节目变为演大戏，形成了秧歌剧，正式搬上了舞台。”③

再如流行于甘肃武都一带的地方小戏，由于它盛行在高山地区，俗称高山剧，它是“由民歌俚曲逐渐发展为戏剧表演的。由于艺人们按流行的民间故事编演，群众俗称‘演故事’；”也有人称其为秧歌。“作为当地社火的主要节目演出，演出时，先由包括艺人在内的社火队以秧歌行列饶大场唱[四季花]、[十二月]等应景歌子，然后是二旦一丑唱‘开场’，很象元剧的‘楔子’，唱罢才开始‘正戏’，角色分生、旦、净、丑，但旦角多由男演员装扮。”

秧歌戏这种由农夫在田间地头插秧、锄苗时自娱自乐的歌唱形式，有着浓厚的乡土气息和极具幽默风趣的风格特征，它在民间经过漫长劳动岁月的积淀，经过无数乡民和民间艺人们组合取舍，在长期演唱实践中逐渐由田间地头走向舞台表演，发展成为一种包括生、旦、净、丑行当俱全，以唱、念、做、打为表演又各具地方风味的民间小戏，在明清时期发展迅速，遍布北方各地。“特别是农历正月，是秧歌活动的旺盛季节，真是社社说故事，村村闹秧歌，男女都会唱，老少皆喜

① 《宣化县志·风俗志》，1711 年，河北。
② 杨宾：清《柳边记略》卷四，。
③《中国戏曲剧种》。

欢。”一些民间艺人依据乡民们的需求依势组建起大小不等、形式各异的秧歌戏自乐班、职业性或半职业性的班社深入民间传演。如在山西晋东南的壶关、陵川、高平、长治、屯留、长子、潞城、沁县等县农村都有许多业余班社，农闲唱戏、农忙种地，以自乐为主。在光绪年间由民间艺人王富锁发起了由襄垣和武乡县的十八个村自乐班名艺人合成的第一个秧歌职业班社："十八村秧歌班"。以演三小(小生、小旦、小丑)戏为主，如《泥窑》、《王二小赶脚》、《老少换妻》、《九件衣》、《河灯会》、《哭五更》、《女起解》、《闹洞房》、《偷南瓜》等。

这些遍布各地的秧歌戏班的组建标志着秧歌戏历经数百年的历史演变进入了一个新的历史发展时期，他们极大的繁荣丰富了乡村城镇民众的文化娱乐需求，使得秧歌、秧歌戏依属在这个庞大的接受群体之中流行、传播。从秧歌到秧歌戏，从自娱自乐到组建班社，并把秧歌戏推向市场，从这个侧面表现出社会的进步。同时也隐含着一个不争的事实：由于人们惯性的万物有灵思想意识所致，秧歌戏自秧歌俗唱始不可避免的包含着诸多祭祀祈愿的意味，始终以娱神娱人为宗旨。元宵之夜的闹花灯、唱秧歌、置社火便是带有农耕祭祀之意的具体表现。在娱神娱人的意识支配下，在众多秧歌戏班们长年不懈的演艺中，秧歌戏在西北广袤的沃土上，在庞大的喜好它的接受群体中蔓延于丝绸之路的山山水水之间，生生不息。

## 第一节　河西以东

自清中叶，秧歌戏已在关中东府渭南、华县、西安以及西府一线流行。清末，关中常闹饥荒，秧歌艺人曾组班赴宝鸡、兰州等地卖艺谋生。无意间把关中秧歌表演的程式和戏目带到陇中一带，客观上起到了传播、交流的作用。20 世纪 20～30 年代是关中秧歌兴旺时期，各地涌现出一批秧歌名角，如韩城郑庄村的白广才，雷许庄的雷三娃、雷进录等，沟北村的高锁堂、高赛府等，渭南的李彦英、王寿仁、张志学等，华县的梁化龙、范志英等。

关中秧歌表演以"男女二人为主，多至三四人，脚色行当只有小丑、小生、小旦。"表演时载歌载舞，男角领舞，女角伴合，女角领唱男角伴合。手足舞扭时不唱，唱时不舞。舞姿节奏则快打急舞，慢打缓舞。秧歌行进或围圈表演时舞者的舞步进退左右均有讲究，其中旦角台步有：豆角步、货郎步、蟹步、踩裂石步、五寸步、侧摆步、风摆柳步、摆花花步、圆场步，十字步等。各类舞步经代代传承沿袭已成为丝绸之路各地社火舞队中行进表演或围圈表演所采用的基本舞蹈步法，一直延续至今。

关中秧歌多于地摊、社火行进围场或上台表演，每戏先上男丑，次上女旦，男丑以说干嘴为主以显示嘴皮子功夫，长可达数百句，随意陈述并即兴编唱应景的与剧情无关的四六调唱词，只求红火热闹即可。常用的干嘴段子如《恶婆婆》、《穷

和富》、《婆娘家》、《丑女子尿床》等类似快板，以板击节伴奏。

关中秧歌曲调约有百余种，同一曲调有数种唱法，常一剧一曲反复至剧终，属单曲反复体。男角多用四六调，女角曲调较多如〔望江楼〕、〔十绣〕、〔五柱香〕等数十曲，类似眉户之曲牌。唱时以方言语调为主，词曲通俗具有浓郁的地方风味。关中秧歌戏目约百余本，多表现民间百姓诸多生活趣事。如《石榴娃烧火》、《摘豆角》、《货郎算账》、《绣荷包》等。

位于陇北中卫永康一带的秧歌，俗称"地秧歌"，为社火班一项地摊表演内容，每逢春节、元宵之日于社火场中表演。这类秧歌曲调以当地民歌、小调为基础，以当地方言腔调演唱，具有浓郁的乡土风味则曲调优美，生活气息浓厚。一曲多次反复，表演动作即兴而随意且幽默风趣。传统剧目如《看亲家》、《相女》、《怕老婆顶灯》等。

陇东南部一带的花灯戏，当地俗称"赛社火"，是春节、元宵农村每年闹社火中的重要项目，表演时花灯手身着彩衣，一手执花扇，一手拿花灯，随社火队行进，边扭边唱，或围场表演。此俗在新疆昌吉、呼图壁一带的社火中亦有表现：有手执花灯、花扇的舞队，有将花灯连成长串由舞者执长杆挑走者，有肩挑两灯舞行者，整个灯舞队色彩艳丽加之锣鼓钹齐鸣，气氛红火热烈。

陇西民勤一带的曲子戏在当地也是社火中围圈表演的内容之一，有社火地蹦子的遗迹。角色行当有生、旦、丑。表演时生脚蹦蹦跳跳，旦角摇摇摆摆，手执手帕扇子等道具以添气氛。民勤曲子戏曾于清、民时期流传至丝绸之路北道一带的景化、昌八里等地，社火舞队中女舞者手执花扇或采帕，舞步仍摇摆行进，可见民俗文化传承性之强。

## 第二节　在河西走廊

秧歌（社火）这种民俗演艺活动在丝绸之路东、中段交汇处的甘肃河西走廊一带也广为流传。在河西历史文化名城四郡之一的武威（凉州）："古凉州的社火队，又以其形式独特，结构严谨，队伍庞大，装扮典雅，表演古朴而独树一帜。它是这个丝绸之路重镇古典西凉乐舞的遗留痕迹。"①

凉州的秧歌队（社火队）的组成角色有"春官"（俗称春官老爷）、他象征着春的来临，是"春神"的代表。

"鼓乐队"，由大鼓、锣、钹、铰子、长号、唢呐及管弦乐组成。

"天公、天母"有两人扮做农夫农妇模样，肩着农器、手挽蓝、帚。象征着"耕作之神"，预示田园茂盛，五谷丰登，在小场表演中农夫作耕作动作，农妇做送膳助

① 《凉州史话》，甘肃人民出版社 。

耕之舞，同时对唱秧歌，此即秧歌小戏。

“腰鼓、蜡花队”，队前有傻公子、丑婆子领头。二丑相互扭舞打诨，腰鼓作打鼓舞，蜡花女敲锣穿插其间，同时唱各类民歌，风趣、活泼。

“和尚”（俗名大头和尚）和“金刚”队，表演时和尚做各种神态舞蹈，金刚做武术表演。

“百色”，装扮为社会上的各类从业人员，包罗了七十二行及江湖艺人，三教九流各色人物，表演时有四门斗敌、八阵图、九穿梭、十面埋伏、八角茴香、双龙会等花样。

“膏药匠”，游郎中打扮，一手执蝇拂，一手摇串铃，每到一个表演场所或各项表演间隙中就要即兴现编颂词演唱春歌儿（又名四曲儿）的吉庆词句。

“此外，凉州的铁蕊子、耍狮子、耍龙灯、踩高跷、跑旱船、划旱船、太平车、捉狗熊、拉骆驼、滚鼓子等都很有名。”①在形式和内容上与周边地区大同小异，但也形成了自己浓郁的地方特色，如在音乐、唱白方面便与众不同。

凉州的铁蕊子表演，每台必须是一个戏曲场面，两个角色的有《霸王别姬》、《夫妻观灯》、《吕布戏貂禅》等，三个角色的有《拾玉镯》、《断桥亭》、《三娘教子》、《小姑贤》等，每台铁蕊子均有各商号筹办，之间争先竞胜。据《凉州史语》述：凉州的“耍狮子是从西凉乐舞中的胡腾舞变化而来的唯一完整的舞蹈艺术”，除了在地面上翻滚跳跃，还须作惊险的高空表演，即以长凳叠搭，高三、四丈，由耍锈球者逗引狮子翻上旋下，故作险情，此时锣鼓喧天，纸炮齐鸣，更增加紧张热烈气氛。之后狮子将条凳逐一拆除而下。

再就是捉狗熊，此为武功表演，舞、武同上，情节起伏引人入胜，似舞台戏曲中的武打戏。

凉州的社火（秧歌）庆典活动也是在每年春节前后直到正月十五圆月之日盛况达到极致，城乡上下同乐，在各个项目中均有武场与文场，既有情绪高涨、热烈的场面，又有情节细致的小戏引人入胜，且诙谐风趣，整体上表现出热烈而又庄重、跌宕起伏有序，使男女老少尽情尽兴。节后的很长时段里元宵之夜的许多盛况仍会在人们心灵中萦绕不去。

河西走廊重镇、历史文化名城张掖，在历史上也是一个秧歌（社火）之乡，这里的秧歌更为戏曲化，又称秧歌戏或曲子戏，据《张掖戏曲志》介绍：“我区的剧种主要有秦腔、眉户和秧歌戏。”在《张掖市志》中也有相似的记载：“民间小戏有木偶、皮影、眉户、秧歌等。”可见秧歌戏在河西走廊中西段、在民间所占有的重要位置和拥有的接受群体的广泛性。据清《甘州府志·风俗》记载：“元日贺正，礼百神如常仪。元宵，家各张灯。通衢，立木坊张灯。”“庶民作花炮、竹马、龙灯、踏歌戏于街市，以庆丰年。”“四月八日，商贾扮社火作戏。”，“立春前一日，迎春东郊，师

① 《凉州史话》。

巫、社火、杂陈百戏，庶民纵观之。立春日，如常仪。”从描述可以见到当地沿袭唐时旧俗在元宵月圆之夜做“踏歌戏于街市”，其中稳含着对圆月的崇祀，表达了女子对美好姻缘、夫妻团圆的向往和祈祷丰年的期盼和祝愿。

所谓踏歌戏即后来的秧歌戏，隋唐时称踏歌为“踏谣”，由于多由女子所为又名“踏歌娘”，“踏谣娘”，即以踏歌的形式来表演一段家庭小故事，而“踏歌”的本意原带有对月祟拜和镇邪祈安的祭祀意味。隋唐时的“踏谣娘”在表演形式中具备了“用歌舞以演故事”的因素，为后世戏曲的发展影响深远，这里仍沿用旧称，其用意是把对月崇祀与元宵节令之间的关系联系在一起，可见“秧歌戏”与“踏歌”戏之间的历史渊源关系之深远。同时，也可以见到当地“踏歌”表演已有了悠久的历史。

“本区的秧歌戏究竟源于何时，不得而知。但民间舞蹈的历史却是很悠久的，高台新坝乡暖泉村的《倒羊角》一舞，原名叫《乡人傩》。当地有一首民歌唱道：四书上留下‘乡人难’，解瘟疫来和地脉。它证明《倒羊角》这个舞蹈至少产生于春秋战国时代。”[①]这段记叙表明当地那种带有祭祀性的舞蹈起源很早。如《倒羊角》之类的歌舞与“踏歌”有些什么联系呢？还有待于史家研考。

“张掖社火有秧歌、高跷、太平车、旱船、舞狮、耍龙、春牛、跑驴、戏蝶、腰鼓、霸王鞭以及太平鼓等”，秧歌队中的各类角色有：“膏药匠、四鼓、四花、四捧锤、西个书童、两个绔儿，两个媒婆，两个大头和尚戏翠柳。”“张掖的秧歌剧与社火有关，是社火活动中的一项内容，演出时两个演员对唱，曲调多是些当地民间乐曲如《小放牛》、《下四川》等，它的上演一般在闹社火时在大场完结后就地表演。”

当地的秧歌戏在表演形式上与宋时的村田乐相似：“社火演出有大场小场之分，大场是混合表演的集体舞蹈——即所有表演者不分高跷、旱船、狮舞或戏剧人物均可一起登场，尽情舞动，并伴之以喧天锣鼓，烘托热闹气氛，故也称为广场舞蹈；在大场将观众吸引到一起，围成圆圈，稳定情绪之后小场节目才能进行表演。这时武乐（锣鼓）顿停，文乐（弦、笛之类）旋即而起，为小场进行伴奏。这些有唱、有白、有情节故事的地摊表演节目，正是秧歌戏。”

由于秧歌戏在农历正月农耕节令时的社火中为小场中的重头戏，随场设摊献艺，当地又俗称其为“地蹦子”；以踏歌、唱曲演戏，又俗称“曲子戏”。

另外，在当地还有一类民间秧歌戏即是俗称为“太平车”的民间小戏。“山丹县东乐的民间小戏”太平车《长亭送别》的曲调质朴流畅，委婉动听，很有地方特色，无论从内容表现；词格特点，节奏变化及调式色彩对比等方面来分析；它应该是‘戏’而不是‘歌’，它是一出典型的民间秧歌戏”。甘肃河西走廊一带“好多地方都有过‘太平车’但均已失传，唯独新疆的‘太平车’得天独厚地保留至今，久演不

① 《张掖戏曲志》。

衰，这说明它的艺术生命是很强的。"①这段记载表明"太平车"这类秧歌戏类的民间小戏由于得到乡民们的喜爱而在甘州一带乡民中流传着，成为乡民们精神需求的一种民俗文化并随着迁徙进入丝绸之路北道一带，这里暂时按下不表。

"太平车"这类民间秧歌小戏，它的渊源至今尚无详考，据初步探究，它可能是金中叶董解元《西厢记诸宫调》中的残本，此说有待进一步考证。这些秧歌戏除了在社火中作为小场的主轴戏取悦于观众，也能在庭院、家室或民间地头唱乐，并且除于正月十五之外的其他喜庆或祭祀活动中亦可助兴祟祀祈富，又可以着装登台表演诸多剧目。

秧歌戏所用音乐"以当地民歌、小调为基础形成于本区。""内容多为民间故事歌曲，形式有一人多段反复演唱的，也有联曲数人各扮角色演唱的，伴奏乐器以板胡、笛子、三弦为主"，尽管于明洪武五年(公元1372年)由陕西凤翔来了一秧歌班慰问宋国公冯胜奉诏西征得胜，后艺人们留居当地。但凤翔小曲"大多已被消化为当地民间音乐，不论从形式内容和风格方面已辨认不出多少陕西特点了"，由此可见一个区域的传统文化对外来文化的渗透、咀嚼、溶化的力度之强，因而当地秧歌戏以当地民歌，小调为基础形成它鲜明的地域风格韵味。

甘州一带的秧歌戏所演内容极为丰富，可包括如下几个方面：

一是历史上自身沿袭下来的传统剧目，如《张三跑马》、《乡里乡亲》、《大保媒》、《顶灯》、《太平车》、《兰桥担水》、《王大娘钉缸》等。下面摘录一出传统剧目的故事梗概以窥一斑。

"秧歌戏，《送妹》(明话本《千里送京娘》故事，王信口传)：单身女子京娘千里寻亲，途中被强人黄英和雒宝掳掠，幸遇好汉赵匡胤相救，两人结为兄妹，并扶马上路，一路上护送，京娘万分感恩，对匡产生了爱慕之情，但又羞于直言，便一路触景生情，山、水、花、鸟无不比喻，意曲盎然。"

"此剧唱、白全为乡土语言，充满了浓郁的地方情调，虽属传统剧目，但由于流传久远，故早已演化为我区高台侯庄的一出地道的秧歌戏。"②

二是借唱、移植当地民歌中的一些具有故事情节的歌曲，如《十二月花》、《哭五更》、《姐儿逛街》、《小放牛》、《放风筝》、《拉骆驼》等，进行说唱表演。

三是还常把宗教音乐劝善念卷中的部分曲目也作为秧歌戏的演唱内容，当众表演以教化庶民。

甘州一带的秧歌戏也曾受到外来秧歌戏的交流和影响，使自己丰富起来。"明洪武五年(公元1372年)宋国公冯胜奉诏为征西将军，从陕西凤翔府进发，平河州，捣定西，直取甘、肃二州，开创河西，最后在马营宋址筑城守禦。永乐元年(公元1403年)，冯胜准奏开设镇夷守禦千户所陕西行都司。在庆祝千户所成立

---

① 《张掖戏曲志·音乐》。
② 《张掖戏曲志》。

时，陕西行都司自凤翔派来了秧歌班，唱了凤翔府秧歌子，后来这个秧歌班就留在当地了。"①

甘州一带的秧歌戏在明清时期作为一种民俗文化在地方戏曲繁盛发展的同期也曾极为兴旺于一时，民间各种形式的秧歌班十分活跃。"高台罗城乡侯庄的'王家秧歌班'和新坝乡暖泉村的'地蹦子班，'早在清代同治、光绪年间就已经很繁盛活跃，他们曾把民间小戏搬上舞台演出，唱红了镇夷、南山诸堡，一直唱到金塔、酒泉一带，广受乡民们欢迎。"②

清末民初时期秧歌戏除仍沿旧俗于正月、元宵节令在小场登场外，也常参加各类庆典祭祀活动，但一些小戏班大多改唱大戏，在阵容、规模上已大不如前。

在历史名城酒泉郡："酒泉社火包括地蹦子、耍狮子、耍龙灯、踩高桥、跑旱船、铁芯子、二鬼子打架、磨盘秧歌等，每逢春节，城乡都闹社火。"③

古肃州的社火活动与它的近邻甘州、沙州相似，其中包括了各种民俗活动，加上各种民间歌舞，酒泉一带的秧歌小戏如"地蹦子"、"太平车"、"磨盘秧歌"、"二鬼子打架"等，均是在大场、小场出演的内容。在"过街"和"大场"表演过程中也如甘州社火表演一样，所有表演者不分高跷、龙灯、铁芯子、二鬼子打架等均一起登场，待武乐渐停，文乐柔起，小场戏就地上演，故，此地也称秧歌戏为"地蹦子"，在当地又称为"老社火"。

当地社火活动形式多样，除做大、小场演出，白天还走村串户，每到一处，主人燃放鞭炮以示迎接，由社火队现编唱词以敬户主如：

"你家的门儿朝南开，一台秧歌请进来。请秧歌不为别的事，活一活地脉财门开。"等吉词，要玩一场，主人常赠以钱物以示谢意，晚上则围场表演民间小戏，观众如涌。

在西域历史文化名城敦煌："社火是敦煌民间传统的群众化妆舞蹈活动。内容庞杂，风格各异，具有明显的地方特点和群众基础。200多年来，社火在敦煌已成为家喻户晓，深入人心的民间文娱活动。"④敦煌的社火表演形式上歌、舞、乐、白综合于一体，即有武乐、亦有文乐，舞蹈表演既有队舞、群舞，也有双人、单人舞；既有对唱，也有单唱；既有火爆热烈的场面，也有伴以文乐引人入情的静场表演。整体上表现出张驰有序、动静相合、繁而不乱、情意相间、欢度佳节、喜贺丰年热闹的喜庆氛围。

主要项目如：高跷（俗称长腿子）属群体舞，演员妆扮有生、旦、净、丑的戏剧人物。高跷载歌时，演员排成两行或圆形对唱，中间串插一些扑蝶捉鱼等有情节且很风趣的表演，或拿顶、扫腿、乌龙绞柱等高难技巧动作。

---

① 《高台县志》。
② 《张掖戏曲志》。
③ 《酒泉市志·民间文艺》。
④ 《敦煌市志》。

秧歌队中亦有鼓、花、锤，有傻公子、丑婆子、膏药匠等角色组成，“表演时傻公子和丑婆子相对打浑，腰鼓在锣鼓的配合下作打鼓舞蹈，彩女敲锣穿插其间。”在静场（小场）表演末，由膏药匠即兴唱白四句贺佳节、颂太平、祝康寿、喜发财且生动诙谐的赞词而收场。

另外还有耍狮子、跑旱船、打狗熊、跑竹马、铁蕊子、蚌壳舞、大头和尚、跑驴、耍毛牛、跑洋东、张公背婆等短小精悍，有情节，有趣味的项目。

其中“打狗熊”是武功表演，由一人着装熊头、熊皮服作觅食跳奔状，另一人扮猎户，手持哨捧与熊搏斗，熊的咆哮翻滚扑抓与猎户的左敲右击，施展棍、拳术，打滚配合，紧张而又热闹，这恰如戏曲舞台中的武打场面，极具戏剧性。

又如“铁蕊子”表演，“每台铁蕊子须是一台戏剧场面，如两个角色的《霸王别姬》、《吕布戏貂蝉》等，三个角色的《三娘教子》、《小姑贤》等”。

再如“蚌壳舞”“取材于‘鹬蚌相争，渔翁得利’的寓言，由一女扮蚌壳，另一男扮鹬，舞蹈表现出你啄我钳，各不相让的形体动作，终由渔翁将二物一并擒获，这出有乐有舞极具情节性的短小表演无疑是戏剧中的一个片段，其寓意深刻。

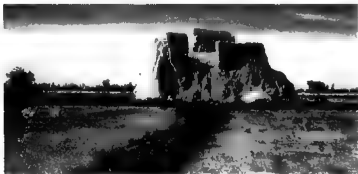


图33 河西走廊屯庄

如上所述，敦煌郡的社火内容尽管繁多，但几乎所有项目都具有一定的情节性，不少项目中，演员均着戏剧行当装、所表现的无非是在明清、民国时期各类地方戏曲，为河西一带民众喜爱、普及、娱乐的主要内容。对剧中的各类行当具有亲切感，且戏剧本身就是社会的一个缩影，秧歌表演中着戏剧行当装便含有一定的象征意味。

凉州、酒泉、甘州、敦煌秧歌队中有四鼓、（青年男子）四花、（青年女子）四棒棰（少儿）等角色，其中均有“膏药匠”领队，每到一处均由“膏药匠”诙谐风趣的向观众即兴致以颂词如：

“这个地方好地方，新打的庄院四四方。人丁兴旺财源广，一年能打万石粮。”一类的吉祥敬言，“膏药匠”在秧歌队中出现具有一定的象征性，既然元宵佳节是农耕之节，那些各含祭祀性质的歌舞形式均有其种种含意，在民间有“走百病”“祛病驱疫”的习俗，在河西一带社火中“膏药匠”这个形象应含有“避瘟祛疫、纳吉祈福、促进健康”的意味，每到一处表演，“膏药匠”便向观众致以吉言，它的象

征隐意是为万民驱疫的郎中。这也可以说是河西古郡一带秧歌的地方特色。

## 第三节　秧歌戏入西域

秧歌这种具有祭祀性、娱乐性的民俗文化通过各种传播载体和传播渠道进入丝绸之路北道各地生存并流传下去，这种文化的迁徙与河西一带秧歌文化内在的联系，可以说是从表演内容到演出形式主要均是河西一带在丝绸之路北道一带的再现，这是由于自清代以来，有几次大规模的移民屯垦迁徙举措，以及商贾货栈网络的构建和商户及其他从业人员频繁往来，军旅驻疆戍边，使河西一带诸多民俗文化首先负着在这几路徙民之上在异地繁衍。自康熙至乾隆时期可为第一个大的屯垦戍边徙民期，历时百余年，在这期间也是各类地方戏曲进入丝绸之路北道的第一时期。

"乾隆四十年(公元 1775 年)哈密就有秦腔戏班演出。"到了清光绪六年(公元 1880 年)，左宗棠所率各路军旅大营从肃州迁至哈密，居哈密为他的平叛总指挥驻地，于是为各路大营服务的商人以及其他从业人士也纷纷随营西迁。5 年后于 1884 年"甘肃新疆省"正式成立。大营再度西迁至迪化。

这段政局历史变故为河西民俗文化西移创造了更为有利的社会条件，在刘锦棠总督军政要务期间，曾施实过几次就近从河西一带移民屯垦的举措，加之随大营的各路商贾、杂业人等，这是自清康乾以来再次规模较大、时间跨度较长的各类徙民移居新疆丝绸之路北道、中东道一带的行动。左、刘大军平抚新疆，使新疆各族人民有了一个安定平和的生存环境，人民休养生息，使经济得以恢复、发展，各类民俗文化在各地也相继火爆起来。

清廷寿终。民国期间，河西走廊一带的耕民多有携家伴友络绎不绝"走口外"以寻谋生计。此等人群难以数计。他们寻亲访友投奔丝绸北道各地从业，又为当地汉民俗文化渐增活力。

进入 20 世纪 50 年代，更大规模的屯垦戍边移民举措使得内地各类民俗文化整体西移，使丝绸之路北道一线的汉民俗文化氛围更为浓烈。秧歌(社火)，这种民间演艺活动，自丝绸之路东、中段交汇处嘉峪关以西的哈密、巴里坤、木垒、奇台、迪化、昌吉、呼图壁、玛纳斯、乌苏等地到西陲伊犁九城，均于春节至正月十五举办社火(秧歌)活动，自清末延续不断。

巴里坤，元代时称巴尔库尔，到清乾隆二十一年(公元 1756 年)设巴里坤理事同知。乾隆三十八年(公元 1773 年)，巴里坤置府，称镇西府。这里是内地文化西出嘉峪关，沿丝绸之路北道过木垒，经奇台，进入迪化新城，西去边城伊犁的必经之地。据史料记载："春节、元宵节、六月六等大的节日，镇西都要开展丰富多彩

的民间文艺活动。清代中期以来，镇西有在正月十五捐款排演杂剧、社火沿街歌舞的传统，称'唱秧歌'，也叫'耍社火'。""大都由'行帮'来组织，表演形式有高跷、低跷、旱船、太平车、狮舞、龙灯、蚌壳相争、打路鬼、张公背张婆、抬歌、挠歌、打春官、扭秧歌等。从正月十四至十六连续三个晚上，傍晚时分，当四街官衙和商号门前用原煤块垒成的塔形火堆点着后，霎时火光冲天，沿街悬灯通明，社火队一个接一个地相继上街，围绕官衙、商号门前的旺火堆耍舞，主人要拿出烟茶、糖果招待，放一串鞭炮，算是对表演者的慰劳。然后，社火队在鞭炮声中又前呼后拥地移往别处。正月十五，不但晚上垒旺火，耍社火，而且老君庙昼夜唱戏，无量庙'打火花'、'烧秦桧'，凉州庙的'灯山楼'放'灯火'，四乡农民都要进城看'红火'。"这番热闹情景与河西四郡一带的形制、景况无甚差异。清末，镇西著名诗人尹绍莘在其《唱秧歌》一诗中这样描述：

"粉头花面舞婆娑，浪语风言信口哦。莫笑词粗形态丑，沿街犹自看人多。"

清末民初时的迪化、现在的首府乌鲁木齐："新疆建省后，迪化人口日益增多。移居于此地的各省人士纷纷成立类似同乡会的群众团体——会馆，组织本籍群众开展各种活动，迪化的社火便是在各会馆筹组下每年元宵节前后开展的民间游艺活动。""社火项目有：龙灯、舞狮、高抬（即铁蕊子），汾阳花鼓（即晋中秧歌），跑驴、旱船、高跷等，由于是由各地会馆组织本籍人士举办，因而社火项目内容相似，风格有别，且相互竞争激烈，各籍商号慷慨解囊出资精办，如"高抬（铁蕊子）'黛玉葬花'，林黛玉身着古装，肩荷银锄，站在一枝筷子粗细的桃花枝上，在五六米高空中翩翩起舞；龙灯'二龙戏珠'两条用金丝锈甲的黄龙追逐一颗金光闪闪的宝珠，时而腾空，时而伏海，时而绞缠在一起，时而挺立两边；舞狮雄壮豪放，威武刚劲；高跷千姿百态，惊险万状；跑驴、旱船形态逼真，滑稽逗人；汾阳花鼓敲打时铿锵于耳，行进如水行云。每队'社火'都以仪仗队为先导，打击乐器为伴奏，加之爆竹声声，烟花阵阵，使得万人涌动，全城沸腾。"①



图34　新疆昌吉社火队

这段描述生动真实再现了首府元宵佳节闹秧歌举社火的盛况，这种民俗文化在西域都城以如此盛大的气派表现出来，体现了文化的实质性含义是"人化"，有了人才开始有人创造了历史，也就有了文化，正因为如此，内地各省区的各类从业人士徙居迪化都城，这些人们把本籍的传统文化带

① 《乌鲁木齐市志》。

到了丝绸之路北道首府迪化，使得内地不同地域的各文化汇聚一堂展示出他们无穷的生命力。

在呼图壁县："在呼图壁民间流行的有舞狮子、舞龙、龙灯、高跷、旱船、竹马、跑驴、高台、大头娃娃、秧歌、太平车、腰鼓、霸王鞭等，群众把这些活动统称为社火。"

呼图壁的社火项目，与上述河西四郡凉州、甘州、肃州、沙州的社火项目加以对照，可以看出他们之间内在的渊源关系。

其中的高跷"踩跷人将高跷绑在脚下，站在高跷上，扮成戏剧中人物，在锣鼓器乐伴奏下、演唱有故事情节的小折子戏，传统剧目有《李彦贵卖水》、《蓝桥相会》、《断桥》、《梁山伯与祝英台》等。

再看这里的"高台"，即河西一带的"铁蕊子"名异实同，即以男女小儿装扮为各种戏曲角色人物绑立于铁蕊子上表演各种动作，"高台"由四壮汉扛走。

"蚌壳精"也即敦煌之"鹬蚌舞"亦取自"鹬蚌相争"的典故，颇有情节，寓意深刻。

"太平车"从名称到表演内容与表演形式均与河西四州同。呼图壁的头工村有个潘老三倡办的"秧歌"，当地人又称其为"活地面"，角色成员有：膏药匠、四鼓（四男）、四花（四女）、棒槌、大小丑角、大小旦角等，活动形式多样，"从春节耍到农历正月十五，在文武衙门、商铺大户和街头等处表演，有时农村大户人家也请他们去耍"。呼图壁出现的秧歌戏，活动形式、主要角色成员与河西一带形制是相同的。

## 第四节　昌吉秧歌

沿丝绸之路北道一线的木垒、奇台、吉木萨尔、阜康、玛纳斯、乌苏乃至伊宁、塔城边城的社火秧歌小戏活动规模大小各异，形式、内容大同小异，这里不再一一赘述，仅就昌吉一带的秧歌、社火活动作些许概述：在民国时期，各会馆所举办的社火互相争妍，充分发挥各省的民间艺术特色，深受各族人民欢迎。"社火"项目有：龙灯、狮子、二鬼摔跤、秧歌、旱船、高跷等。"每年春节和重大节日都拥上街头为市民表演，有时还到农村演出。"当时昌吉的秧歌从组织者到表演内容、形式，与当时的首府迪化秧歌相似。

多年来，昌吉社火一直常演不衰，每年正月十五各乡镇、社区所组织的秧歌队人数和规模都超过了往年。且看近年正月十五日社火表演模式与往大体相似：市属各乡镇、街道办事处、社区、部分企业，甚至有能力的行政村，均组排了形式多样、大小不等的社火队进入市区行进表演。各社火队组成形式如：秧歌、腰鼓、锣鼓、舞狮、舞龙、跑驴、划旱船、大头娃娃、竹马灯，戏剧脚色人物诸如：生、旦、

净、丑，西游记人物唐僧、孙悟空、八戒、沙僧，以及四鼓、四花、绔儿、傻公子、丑婆婆等。各社火队人数不等，多则300余人，少则近百人，其中有苍头古稀老人；有豆蔻妙龄后生；均身着鲜亮彩衣，朱唇红颜，首插艳英随队舞行。

秧歌、秧歌戏毕竟是属于民间流传的短而小的小戏，在一些地区如陕西、河北、山西一带乃至河西甘州一带它上升为深受当地民众喜爱的民间戏曲品种而兴旺一时，但在西北地区从宏观上来认识秧歌戏的社会地位，它比不过秦腔、眉户，仍属于三小类的地方杂戏，但它能够随各类人士进入丝绸之路北道各地并能长期生存下来，可见它的人文性之强，生命力之旺，它的某些音乐、唱段、表演也曾被新疆曲子所吸收、借用，而演化成为当地戏曲种类，它是农耕文化的产物，是乡俗文化，它的根基深扎在广袤的乡村、田野之中。



# 第十二章　丝绸之路上的皮影戏

皮影戏又称影戏，是中华民族又一历史悠久、内涵丰富的戏曲种类，由于它是以灯光映照、由演员操纵皮制、纸制绘刻而成的人、动物、器物、景物等偶形投影于白色幕布并由演奏员配有不同风格的音乐、唱腔、宾白，由偶人、偶物表演，观众从白色幕布上观看映影的一种戏曲，故称其为影戏。

影戏又以制作材料不同而称谓各异：以羊皮、驴皮、牛皮等动物之革刻制的叫皮影戏，以纸制作的叫做纸影戏。

影戏又称为灯影戏、影子、照条儿等称谓。之外，影戏又以地域不同表演形式因地而异：以方言语音为基础的音乐与唱腔风格各异，称谓也各有不同。

以领奏乐器为月琴，和以小铜锣为主要击节乐器而得名并流行于陕西东部华阴、渭南、富平等地区，以及陕北、陕南、晋南一带的碗碗腔，又称时腔或华剧。

流行于陕西咸阳地区，因用“弦子”和竹板为主奏乐器而得名的弦板腔。

以皮影、大戏、渔鼓曲子形式演唱的陕西道情又分四路：关中道情、商洛道情、安康道情、陕北道情，具有丰富的音乐唱腔和戏目，表现出不同的地域音乐风格特征而使道情影戏形式风格更为多样化。

流行于甘肃陇南山区西和、武山、武都一带的影子腔，又叫灯腔，它的唱腔分为“正调”、“梅花调”、“老东调”，伴奏音乐又分“文乐”、“武乐”。风格鲜明，形制各异。

河北滦县的乐亭影戏、河南的驴皮影、湖南的长沙皮影、浙江的宁海皮影、广东潮汕的纸影、福建的抽皮猴影戏等，均有较完备的板式、腔调，形成他们独特的音乐风格，而依风格和地域称谓之。

影戏产生于东方国家，中华民族应是它的主要创始者，从一些历史文献记述中，戏剧史家们均把它产生的年代推溯到西汉时期。据《前汉书·李夫人传》中有这么一段描述：“上思念李夫人不已，方士齐人少翁言能致其神，乃夜张灯烛，设

帐帏，陈酒肉，而令上居他帐，遥望见好女如李夫人之貌，还幄坐而步，又不得就视，上愈益相思，悲感。"在这段文字中表述了有灯烛、帐帷，这些器物均是后来影戏显影的基本材料。

在《前汉书》《外戚列传中》中还描述了汉武帝见了可望而不可及的李夫人映影后十分感慨的作诗以表其切思之绪：

是耶？非耶？立而望之，偏何姗姗其来迟！

又在《太平御览》卷七百引《汉武内传》中这样记述："李夫人既死，帝思之，命工人作夫人形状，置于轻纱幕中，宛然如生，帝大悦！"

另在《拾遗记》中描述武帝思李夫人心切，命寻得奇石"即命工人依先图刻作夫人形，刻成，置于轻纱里幌，宛若生时，帝大悦！"

这二则史料均表述了"置于轻纱幕中"，表述了："命工人作夫人形，"应与《李夫人传》中描述的"乃夜张灯烛，"并为一起来想象、推理这样就较为完整了：夫人之偶、灯烛与纱幕，三者合一便是灯影戏必备的基本构成因素。以此看来影戏这种形式当源自于西汉前叶，算来距今已有 2 200 余年的历史了。

影戏盛行之时也应当在一切戏曲种类形式繁盛的两宋时期，当时影戏已成为各戏曲种类中的一个品种，从业者众多，称这种戏班为"绘革社"。在宋时的一些史料中多有记载，如：周密的《武林旧事》中就记述了仅武林（杭州）一地就有从影艺人 22 人。当时影戏可以一人自成一班，以此可以想见全国各地有多少影戏班和影戏在宋时流行的盛况来。

宋时的影戏在制作影偶、影物的工艺上已达到了相当精巧的地步，这在史料中也有记载：如，吴自牧的《梦粱录》卷二十"百戏伎艺"条中这样记述："更有弄影者，元汴京初以素纸雕簇，自后人巧工细，以羊皮雕形，用以彩色妆饰，不致损坏。——公忠者，雕以正貌；奸邪者，刻以丑形，盖亦寓褒贬于其间耳。"由于影偶形制精到，加之所配唱腔、音乐、宾白有情有节常使观众为剧中人物命运担忧、伤感，如：张耒《明道杂志》中这样描述："京师有富家子弟——此子甚好看'弄影戏'，每弄至斩关羽，辄为之泣下，嘱弄者且缓之。"

宋时的影戏不仅制作精巧，表演细腻感人却戏目也是十分丰浩的："大小影戏分数等，水晶羊皮五彩装，自古史记十七代，注语之中仔细看。"以下批注是："亡国十八国，《唐书》、《三国志》、《五代史》、《前后汉书》，并杂使 1 200 头。"[①]，可见所演如此之多朝代的历史故事，其中历代偶人形象 1 200 之多，其时的影戏盛况以此也略见一斑。

明清时期影戏在各地仍十分普遍，明代文言小说家瞿佑曾写过一首观楚汉相争的影戏后对其深有感慨的诗作：

南瓦新开影戏场，堂明灯烛照兴亡；看看弄到乌江渡，犹把英雄说霸王。

① 宋无名氏：《百宝总珍》。

清时的影戏偶人、偶物仍使用羊皮，但加有机捩，能使四肢活动，更增加了它的表现力，酷似活人。有史记载："影戏与西人发明之影戏异，俗称之曰'羊皮戏'是也。盖以彩色缋画羊皮为人，中有机捩，人执而牵之，则能动，进止动作，与生人无异。演时，夜设帐，张灯烛，隔帐望之，其唱曲道白，则皆人为之也，而亦有乐器佐之。"①

依上文记述，到清代，影戏的形制已发展完毕，偶人肢体机关活动灵便，佐之以唱腔、道白、音乐伴奏与近现代的形制已无大的区别。

自明清始，影戏与大戏秦腔、小戏眉户、秧歌戏、木偶戏等也随着明清中央政权对西域大行屯田戍边、商贸互市交往而逐渐西移至丝绸之路城乡各地，流行于民众之中。

## 第一节　关中一带皮影戏

关中皮影戏由于种类较多而以唱腔和伴奏乐器命名，以示方言语音和唱腔风格之别。

流行于关中东府华阴、华县、大荔、朝邑、渭南、蒲城、临潼等地，以及分布于陕北、陕南、晋南、河南西部的灵宝、卢氏等地的影戏，在当地称为"碗碗腔"，或"灯碗腔"。因为所用击节乐器小铜碗和映皮影须用灯盏照亮子而得名。又因以主奏乐器阮咸(月琴)而称"阮儿腔"。

碗碗腔最早可见于清乾隆年间，据史料记载，关中户县曾出现过李氏家族以演艺碗碗腔为生计并数代相传直至民国初年，历时 170 余载。清嘉庆年间，关中东府大荔、朝邑的碗碗腔较为普及，出现 50 余个班社，其中声誉较大的有李家班、齐家班、王家班、祥盛班等。后来齐家班迁徙至关中西府千阳县。另有艺人南下汉中，北上陕北绥德以及邻地山西地界，由此碗碗腔在迁徙地得以传播。到清末民初，仅华县一地就有碗碗腔戏班二三十家，艺人百余。据华县县志记载："时腔及碗碗腔，来至同州(大荔)一带，清末演唱者二三十家。"可见其时皮影戏碗碗腔在这一带发展流行的兴旺情景。

其时，东府一带涌现出一批碗碗腔剧目如《金碗钗》、《双凤庵》、《虎皮传》、《春秋配》、《玉燕钗》、《张羽煮》、《铜花凤》、《火焰驹》等。

碗碗腔音乐清雅细腻，小生、小旦、青衣唱腔用真假声结合；老生、老旦、须生、丑角用真声；花脸用喉音，用以表达各行人物形象复杂情感。主要唱板板式较多如[慢板]、[紧板]、[滚板]等，每种唱板又分"花音"、"哭音"，又有三不齐唱法，即长短句式；有单句，有[东路]、[西路]、[飞板]、[闪板]等特殊板式。以此可见碗碗腔

① 清徐珂：《清稗类钞》。

的板式较为齐全，声腔运用是以人物个性而施，是较为丰富多意的。

流行关中一带的碗碗腔使用乐器及唱腔板式大多相同、相近，但在唱腔风格上由于受到各地不同方言语音的制约，表现出各自不同的风格特征。如关中东府大荔、朝邑以明快、浑厚、华丽见长，渭南、华县的则低徊、婉婉、质朴，陕北一带的则带有晋剧、陕北民歌的韵味。

碗碗腔的主伴乐器如月琴、二弦子、板胡，管类乐器和打击乐器与秦腔同。碗碗腔的皮影演出形式一般只用五人，他们各自分工，每人兼管多样程序，如“前手”中一人除担任全戏的唱、白，还兼弹月琴、打边鼓、堂鼓、手钐、战鼓。另一人掌耍签子，管全部戏中人物、道具、布景地布局和各类人物地表演。

碗碗腔戏班具有人员精干，一专多能的特点，区区数人既可“灯下数陈千古事，影中博舞鼓乐声。”

以弦子和板子为主奏乐器的弦板腔，长期也以皮影为表演形式，主要流行于关中西府一带的乾县、兴平、咸阳、扶风、武功、礼泉、周至一带。据数代艺人相传，早期的弦板腔是当地农户逢年过节时自娱自乐的一种说唱形式，演唱时唱者左手执小竹板，右手挥动“瓦子”（即竹瓦板）用以击节，可一人单唱或数人对唱。到清乾隆年间（公元 1736～1795 年），增添丝弦乐器伴奏，以弦板调为主又吸收了当地民间山歌、小调，开始说唱一些简单的民间故事，渐形成以弦子为主伴的[正板调]。之后，逐渐延伸出多类板式，又吸收关中道情、曲子的一些曲调逐渐演化成皮影戏演出形式。

到清乾隆至嘉庆初年，咸阳一带出现了弦板腔皮影戏班，如咸阳北和村、乾县薛梅坊、礼泉张冉村、兴平南陈村的皮影戏班。演出戏目如《春灯谜》、《倒打西岐》、《八进宝》、《打台城》等。到道光、咸丰年间，礼泉弦板腔艺人对唱腔进行改革，创造出各种新的唱腔，改进了竹瓦，增加伴奏乐器二胡，使得乐调新颖动听，浑厚清脆。其他各县的皮影戏班也纷纷效仿。又增添了一批新戏目如《马踏五营》、《白门楼》、《三英配》等，弦板腔皮影戏兴旺一时。

流行于礼泉、富平、泾阳、铜川、临潼即渭北一带的阿宫腔，因其唱腔音域宽广、旋律可翻高遏低；又因遏音落在宫调上故而得名“遏宫”。又有一说，据传曲调出自于秦代阿房宫故名，然此说无考。据研考，它乃秦腔一流派。清乾隆时秦腔在渭北形成的“礼泉腔”之延续和补充。据传，礼泉与兴平交界的店张一戏台石柱上镌有对联一幅：“高画清诗见槐里，小工遏调出礼泉”。可知阿宫腔确实出自礼泉。

据老艺人相传，阿宫腔于清嘉庆、道光年间（公元 1796~1850 年）由礼泉传至渭北一带。其时皮影戏阿宫腔的唱调是秦腔，但因秦腔过于粗犷，不合官宦富豪阶层品赏口味，艺人们便在曲调收尾处以轻弱之音收音，俗称“遏头子”，也即“遏止”。使阿宫腔强弱有序，达到“三放不如一遏”的声腔效果。“遏宫小调”名称由此

而生，也即艺人惯称的“遏工”。[1]这时期礼泉遭遇荒年，年成歉收，骏马安冠村阿宫腔艺人逃荒至富平一带谋取生计，将阿宫腔带至富平。清道光中叶，富平出现营业性阿宫腔皮影戏班。到清同治、光绪至民国初年阿宫腔皮影戏发展至盛期，当时出现诸多知名戏班如赵相公、任相公、段相公等的戏班，演艺地域扩展到相邻的耀县、三原一带，乃至陕甘宁边区的村寨。演出剧目如《滚龙床》、《红拆书》、《搜孤》、《清河桥》等。

阿宫腔唱腔板式主要有[双代]、[一锤起]、[带板]、[塌板]、[二倒板]等，其他板式与秦腔相通，但旋律、音色各见其长。其特点是音韵悠扬，激昂却细腻。曲牌有近400余，剧中各类人物均有相应的曲牌足以表现不同舞台人物形象性格、情感。皮影阿宫腔总体艺术风格以清丽典雅、婉转悠扬见长，并以女声特有的“衣”音拖腔为众人所青睐。

据史料记载，清末民初，出现了以“友娃子领班的阿宫腔皮影戏班，以丑角、净脚的耍、唱见长，其风格幽默诙谐却激昂雄壮；乔娃子戏班则以小生、小旦表演细腻动人，风格娓婉幽雅，清新温润。”[2]见长由此形成的无形竞争吸引了不同品味的众多观众追随其后，从而推动阿宫腔影戏在一个时期的兴旺发展态势。

以拍板节音而得名的“拍板腔”，是早期流行于关中东府华阴、潼关一带的古老剧种，因当地民间常以碗碗腔与拍板腔同用于皮影形式演唱，为与碗碗腔相区别便称拍板腔为“老腔”。而称碗碗腔为“时腔”。从称呼上可知拍板腔即老腔，在这一带流传已久。

老腔以家族戏传世，并且设有戒律：以族人为主，剧种不外传。正由于老腔艺人世代只传子孙，极大地阈限了它的传播、发展和创新。故而老腔仅盛行于华县、潼关，渐传至朝邑、大荔、渭南、临潼几地。极盛时也仅传至晋南、豫西陕州、灵宝一带。而碗碗腔则传播发展至三秦各地，足见保守与开放之优劣。

老腔传统戏多出自《三国演义》、《隋唐演义》、《封神演义》中的历史故事。剧本唱词有五言、十言，但多为七言四句，唱段分上下二句，各段落板多在单句末尾。老腔唱腔分[慢板]、[流水板]、[飞板]、[接声]等板式。伴奏乐器有打击乐、弦乐、管乐。打击乐以板鼓指挥，以拍板击节。用堂鼓、马锣、手锣、铃铃等相合，弦乐则以月琴主奏，板胡副之，后又加二胡。

## 第二节　河西走廊一带的影戏

自明洪武十三年（公元1380年）始，朱元璋挟晋民移居河西走廊一带从业，

① 《陕西戏曲志·剧种》。
② 《中国戏曲剧种手册》。

于是，先后到来的晋民、秦民安家之后，其亲属、同乡人等来投者络绎不绝，影戏便由秦晋一带移民传入张掖。

影戏和傀儡戏有着悠久的亲缘关系，影戏产生应当在傀儡戏之后，即先绘刻出偶形，随后燃灯烛、张帷幕以观其幻影，毕竟灯影之形乃虚幻之物，犹如人影，有人才有人影，它的中介是光。可以说，偶戏与影戏的亲缘应是先辈与后辈的关系，长期以来他们相互依托，同生共存。在秦晋一带民间就有偶戏与影戏合一的戏班。这种二戏兼长的表演形式在清中、末叶已在张掖出现："张掖木偶艺人兼演皮影，一般日演木偶，夜演皮影。"①一班演二戏极大的提高了戏场和演员的使用率，增加了票房收入，满足了不同观众的欣赏需求，提高了戏班声誉。

张掖的木偶、皮影戏班有三个，这三个皮影木偶班伙同其他大戏、小戏、杂戏班常年在各民间节庆之时赶演庙会戏，或是寻乘农闲走乡串村流动演出，或是预先到较大村寨约定演出。

这三个皮影木偶班所使用的音乐唱腔均为秦腔，剧目也多为秦腔移植的传统戏目，"生旦净丑，一人演唱，张掖谚语有这么一句话：'杨家的影子王家的戏，铁柱子的泥头子(木偶)赛大戏。"

安西，亦是一座历史文化名城，自汉武帝元狩二年(公元前121年)使骠骑将军霍去病击败匈奴，安西地区归属汉朝管辖。十年后安西属敦煌郡所辖，境内分设冥安、渊泉、广至三县。自此，安西有县的建制。

安西境内仍遗有历代的文物古迹。在榆林石窟西夏3号窟中，有着最早且极为珍贵的拉弦乐器胡琴的资料图，从"千手千眼观音经变图"所绘制的古代乐器如筝、笙、钹、箜篌、胡琴、阮等16种乐器形制中，胡琴的形制已十分完美，与当今形制一般无二，为研究拉弦乐器史，特别是胡琴史，提供了有力的证据。同时，也标志着远在西夏时期，我国古乐器已发展到了十分成熟的阶段。从上述经变图中也可以看出在当时安西境内民间戏曲活动已很盛行。



图35 影偶

在清末、民国时期"安西大部分乡镇均有'同乐社'，这种民间文化娱乐组织，"每逢年节、农节由同乐社组织社火队：有跳秧歌、(地蹦子)、踩高跷、耍狮子、毛野人、大头和尚(肉傀儡)、"还有一个名叫'全义班'的民间秦剧班，在庙会上演秦腔、眉户。""还有走乡串户的皮影、扁担戏(即木偶戏)、杂技等。"②

① 《张掖市志·民间文艺》。
② 《安西县志·文化》。

这里，对影戏和木偶戏仅有一句的历史记载，毕竟这类戏剧属于小戏或杂戏之例，且可有一人或二至三人即可上演的通俗易懂、滑稽奇特、轻便经济的戏曲形式，走乡串户是他们主要的献艺方式，正由于此，有它相当的群众基础，所到之处尤以乡民、童稚所钟爱，一句之记亦可溯源推想当时影戏在民间流传的踪迹来。

## 第三节　丝绸之路北道、中道的影戏

影戏在丝绸之路北道出现，当首指时为"旱码头"的古城子奇台，据史料记载："清光绪初期(公元1875年)，左宗棠、刘锦棠率湘军人疆，各路民间艺人随军而来，一些道具简单的'灯影戏'、'扁担戏'、泥头子戏(木偶)随之在奇台城乡演出。"①那个历史时期，左、刘大军奉命平叛，各路大军包括"两湖的湘军、四川的蜀军、河南的豫军、陕西甘肃的陕甘军，"人额逾数十万，各地各类服务行业、其中包括各种艺人也伴随大军西行，以大军行营官兵为经营服务对象，当时称各类服务行为为"赶大营"。灯影戏、木偶戏也伙同其他大戏、小戏乘机"来到古城子，成为民间戏曲的先声"。鉴于各省区大军以同乡观念各有其"赶大营"的各类服务人员。来到奇台的灯影戏、木偶戏究竟随哪路大营而来，史料无从查找，但从"灯影戏、(皮影子)和泥头子主要活动于农村。"一语也可推理而出，其时奇台垦区屯民均来自甘肃河西一带，影戏活动于农村必然要有乡音或同音的认可才能够有活动市场，依此可以认为：他们是陕甘一带的影戏艺人。由此，来到古城子的影戏其背景音乐、唱腔道白应是以秦腔为主，间或以眉户或本土小调为伴，剧目也应是秦腔、眉户的移植戏目。

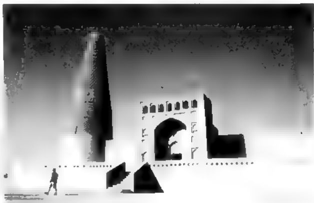


图36　新疆吐鲁番苏公塔

20世纪20~30年代，"灯影戏和泥头子戏的艺人流入农村，逢年过节或遇婚喜、寿庆场合，还能看到他们演出。秦腔演员刘炎为了谋生也演过灯影戏。"②

① 《奇台县志·文化·戏剧》。
② 《昌吉文史资料选辑·四辑》。

影戏也曾在丝绸之路北道，天山北坡带各地出现过，曾由曲子剧团的部分成员在呼图壁县城公演了一场影戏，当地群众颇感新奇，观众簇拥。

影戏也曾出现在西陲边城伊宁、霍城等乡镇。20世纪初，由伊宁秦剧团邀请陕西周至、户县的皮影、木偶戏演员来边城，常于农闲时季巡演于农家，剧目是眉户戏或秦腔的移植戏。

影戏也曾在丝绸之路中道、历史故地焉耆、和静一带出现过。

由于影戏本身具有小而轻简、经济易制，一二人均可为之的特点，且要在众多的各戏曲种类和戏剧班社的缝隙中寻觅生计，且常年在乡村民间默默献艺，常会被文史家们所忽略，所小觑，往往难于在史记中有细述，能有一句之记已是幸事！但也可见到他们在民间的踪迹。它毕竟是华夏民族古老戏曲品类中的一株奇葩，在它身上凝聚着历代民众的智慧结晶，它随着丝绸之路流通，曾不断地流传到国外，并受到海外观众的欢迎。“18世纪德国大诗人歌德，就是中国影戏的爱好者。在1774年的一次展览会上，他特地把中国影戏介绍给德国观众。1781年8月22日，他举办中国影戏演出来庆祝生日。”[①]

影戏的产生为后世近现代的许多以影显形的科技种类和产品、为人类打开了具有无限前景的美好思路。

① 吴国钦：《中国戏曲史漫话》。



# 第十三章　丝绸之路上的木偶戏

木偶戏是一种由演员在幕后操纵木偶，使其做出各种机械性的动作，并有演员配以唱腔、道白和伴奏，由制成的各种行当的木偶角色进行表演的一种戏曲形式。

木偶戏源于汉代，据史书记载："歌舞戏有大面、拨头、踏摇娘、窟礧子等戏……""窟礧子，亦曰魁礧子，作偶人以戏，善歌舞。本丧家乐也，汉末始用以嘉会。"①"北齐后主高纬尤所好，高丽之国亦有之，今闾市盛行之。"显然，这种假人戏早在汉代便被列为百戏中的组成部分，常出现在各种庆典、聚会中，以壮声势。

汉时"着假面者"之弄，亦称为假面戏，据考汉代的假面傀儡戏分为两类：一为假面、假头戏，一为木偶假人戏。

古时人们疑墓穴中有恶鬼，便在殡葬之前吹打奏乐，并有方相士入墓穴之中驱鬼。方相着玄衣朱裳，掌蒙兽皮，执戈持盾。后来，渐由假人替代随葬。从出土的汉代墓葬随葬品中就发现了诸多俑，俑，有各种人物形象等。如山东莱西县岱墅村出土的西汉墓中就有比真人还大的踊跳木偶，据鉴定距今已有2 000余年，是世上发现的最古老的悬丝木偶。又如从山东西汉墓中出土的提线木偶"全身机动灵活，可坐、可立、可跪"可见那时的假人木偶制作工艺已十分机巧。

自有木偶戏以来，在其各发展阶段称谓各有不同："傀儡戏在唐以前与百戏相混，为生长阶段"；唐代"为成熟阶段"称谓"傀儡戏、傀儡子、魁儡子、窟儡子等。"②据《明皇杂录》载：唐玄宗被李辅国迫迁西内时，曾作诗一首"刻木牵线作老翁，鸡皮鹤发与真同，须臾弄罢寂无事，还似人生一梦中。"形象生动的描述了当时木偶戏的机巧与观者的感受。

① 《通典·乐六》。
② 任半塘：《唐戏弄·辨体》。

## 第一节　历代形制

宋代，木偶戏的发展达到繁盛时期，出现了各种形制的木偶制品，如："捏脚、提线、药发、水机等""做到如真无二，'百憐百悼'，殆为最高阶段，后世似未能过之"。①

明时，民间办丧事仍沿袭旧规，请木偶戏来冲丧。用假人、假物随葬。

明以来，木偶戏不似宋时那样，能与各类戏剧平分秋色，在城市各演艺场所：瓦舍、勾栏之中占一席之地行商业性演出。而成为在城乡市集上走街串巷，聚众围观的似与杂耍式的演艺。由于它自身的许多局限，不可能与明时蓬勃兴起的、各地各类地方戏曲那样首先受到社会上流阶层、文人士大夫们的青睐，它只能在新生的充满生机的各地方戏曲的缝隙中，觅得些许余惠，艰难的生存下去。由此，促使它只能面向文化底蕴更为薄弱的人群施展才艺。



图37　杖头木偶

清代，各地所流行木偶戏样式有：杖头木偶、布袋木偶、提线木偶。其中，杖头木偶在宋时就很普遍。清时，分布较广，几乎遍布全国各地。木偶形体约60厘米高，内装三根操纵杆，表演时由演员手举杖杆操动它的肢体动作。

杖头木偶表演方式又可分为两类：一是北方一带通常惯用的由演员藏身于幕后，一面操纵它的动作，一面带唱、带说表达情节、情绪。一是演员与木偶一起面对观众，当众表演。

布袋木偶也叫手托木偶，形制简单，它的体形较小，一般以演员自身手之大小而定。头部连在布袋样的衣服上，也外加戏装。表演时由演员手伸入布袋由手指、手掌操纵，又俗称"掌中戏"，行头简陋，一担即可挑走，故民间又称其为"肩担戏"。清代文人李斗在他的《扬州画舫录》中描述了当时演出布袋木偶的情景："（凤阳人）围布作房，支以一木，以五指运三寸傀儡，金鼓喧阗，词白则用叫颡子，均一人为之，谓之'肩担戏'。"

① 《唐戏弄》

提线木偶，唐时称其为悬丝木偶，它的形体高约30厘米，肢体各关节均系有丝线，表演时由操纵者半身隔幕布之后，在上方拉动丝线操纵木偶动作。提线木偶在北方一带较为普遍，如很有名气的陕西合阳提线木偶等。

## 第二节　西域木偶戏

傀儡戏（木偶戏）在丝绸之路各地出现，在许多史料中多有记载：据传，发生在公元前10世纪的一次中外文化交流盛会，记叙了西周第五代君主周穆王西游的故事，据《穆天子传》描述：周穆王十二年（约公元前964年）亲率一支庞大的文化贸易使团赴中亚西王母之邦与之进行文化、商务交流。在圆满结束友好交往东归时遇到一位名叫偃师的西域傀儡戏艺人，所演傀儡极其细巧、生动，穆王大悦，将其带回中原。

吐鲁番是西域一座极有历史意义的故地，两汉时期称此地为姑师、车师，此地居民已由游牧逐步转为定居，“邑有城郭”。汉地节二年（公元前68年）至三年即由郑吉率人屯田。此时期“均有戊己校尉驻吐鲁番盆地管理屯田及其他军政事务”。

唐时在这里建立了以汉人为主体的麴氏高昌王国，为时141年。吐鲁番曾一度是安西都护府驻地，中原人来此行商、屯戎、定居者众多。

到清代，左宗棠所率军伍“平乱之后所部湖湘子弟”及陕甘部卒多留居此地从业。随军出关的平津等地商人在此行商，建立商务货栈、会馆。

1975年新疆博物馆在吐鲁番阿斯塔那206号墓出土了唐代张雄【死于唐贞观七年（公元633年）】与其妻麴氏【死于垂拱四年（公元688年）】的墓葬。前后相距55年。张雄乃高昌王麴文泰时的左卫大将军、都管曹郎中，是一个“入筹帷幄，出总戎机，纬武经文，职兼二柄”的人物。在墓葬中清理出彩绘木俑和绢衣木俑70多件。另外还有木马残腿，木俑手脚200件。这些俑的形象和制作都别有特色：“形象、表情、装饰都不同于常见的殉葬俑人”经考证：这批木俑是“雕木为戏”的“傀儡戏的各种人物造型”“汉唐时统治阶层在丧葬时多用傀儡表演歌舞伎乐，是当时流行的‘丧乐’习俗，是为送葬时炫耀于路人，用以表演的‘丧家乐’”，这些绢衣傀儡表现的形貌，男女老少各有差异，性格情态各有不同，明显地是装扮各种各样角色的，表现有一定故事内容的傀儡。根据形象、服饰来考察，似乎这时表演的内容已与盛唐时期的“弄参军”有一定联系。舞俑从服饰、容态都可以想见是表演中原流行的乐舞，“木偶的服饰、形象完全同于内地，题材内容也多取材于内地的传统故事。”[①]这批出土文物对唐时中央政权与高昌王国政治、经济、文化史的研

① 《丝绸之路文献叙录》。

究，对戏剧发展史的研究，对中原汉文化在远离长安都城的西域麴氏王国中展现的研究提供了可靠、丰富的历史资料。

由此，在丝绸之路中道吐鲁番这块沃土上，木偶戏在唐时已流行和发展成为宫廷贵族们"嘉会"共享之物。从各具表情的人物形象、制作工艺、丝绢制衣方面看，那时高昌国的手工艺制作已达到了相当高妙的地步。是非常完整的中原汉文化在西域高昌国的再现，这种文化整体西移现象体现了自初唐中央政权行联合、统一政举所获得的显著成就。

同时，这种木偶傀儡戏在唐都等市井已极其平民化，民众可在市中随意观赏，由于它的表演诙谐滑稽"姿为优笑，以取悦于闾里"因而也吸引了人士达官层参与戏场以博趣乐。那么在远离长安都城的高昌王国内，上流阶层与下阶平民层社会中这种插科打诨、滑稽调笑且又简易的平民民俗性的戏曲表演十分盛行，除在汉民中流行观赏外也会吸引其他民族民众来观赏，这种现象本身已内在的具有了传播的性质。

据考古研究，这批出土的唐墓中俑、偶，"根据形象、服饰来考察，似乎这时表演的内容已与盛唐时期的'弄参军'有一定联系。"这种参军戏是唐时兴起的一种戏剧形式。据《太平御览》、《赵书》中记载："石勒参军周延，为馆陶令，断官绢数万匹，下大狱，以八议宥之。后每大会，使俳优'著介帻，黄绢单衣'。优问：'汝何官，在我辈中？'曰：'我本为馆陶令'。斗数单衣曰：'政坐取是，故入汝辈中。'以为笑"。这出嘲弄后赵石勒参军周延的讽刺剧，在当时"每大会"使俳优演于官吏之前，以使他们既欢娱取乐，又从中得到某些悟化。

剧中表演角色，一为参军，即戏中被戏弄者，另一个称苍鹘，即戏中的戏弄者。这两种角色即为后来的净（副净）、末（副末）行当。

木偶傀儡表演时有说白，突出内容故事情节，加人一定舞姿，"用擅之乐器为之节奏。"内容与形式已很戏剧化。

## 第三节　在关中一带

提线木偶作为木偶戏的一类形制，发端、盛行于关中东府地区合阳，并于朝邑、大荔、澄城和邻省山西、河南的芮城和灵宝一带流行。早在汉、魏晋南北朝、隋唐各代均有史籍记载。在合阳王乡莘里村，有过一座专演"小戏"的过场戏楼，楼楣题有"天姝大邦"字样。戏楼上嵌有明万历年间小石碑，上镌有"每逢春秋重阳节献演小戏"。在当地又有"线吼"、"线胡"、"线猴"、"线戏"等称谓。合阳线戏早在明代即为村寨春祈秋实节庆时娱乐项目，当地俗称"小戏"，所有行头装一笼箱即可提走，故民间又有"一笼箱"、"靴子箱"别称。清同治、光绪年间（公元 1862～1908 年），合阳当地线戏约有 70 余班，期间，线戏艺人对表述手段从语言、声调诸

方面做了改变。光绪二十年(公元1894年)后，当地出现南北两社，各依风格特点相竞40年之久，不意间使这一民间民俗文化由此得以相互促进。伴奏乐器胡琴的共鸣箱也有了改进，使之音质浑厚动听。

关中东府一带的线戏班代代相继百年之久，如合阳的北里地、灵村、坊镇、王村班等，大荔的朝邑有雷村、寺子村、许庄、西汉村班等，澄城的西观、寺前、索罗班等。之中也造就出一批民间公认的线戏名伶，如王武汉，长于表演"悲壮哀怨，慷慨激昂的冤仇戏；又能演艳丽欢快、幽默酣畅的'花柳戏'，亦能演文雅秀丽、缠绵柔和的'斯文戏'。"①各地戏班常于东府、西府以及陕南陕北一带巡回演出。

合阳线戏传统戏目有500余本，现存有400余本。按题材内容可分为：列国、三国、唐宋、"水浒"、明清各代历史故事剧目，以及"宝卷"、"变文"等民间故事类戏目。其中如《百宝箱》、《西厢》、《滴仙楼》、《鸳鸯楼》、《龙凤针》、《孝廉卷》等，表现民间民俗生活的小戏最为民众喜好。以抨击封建制度，褒扬忠贞、谪贬奸佞，颂扬爱情的《滴仙楼》、《宝莲珠》、《创业剑》、《康熙游侠》等百余本戏为线戏独有。唱腔为板腔变化体，唱腔曲调自由奔放，具有较重的说唱音乐特点。分为线偶调与乱弹调两类。线偶调是线腔戏的本调，述说性强，板路分[慢板]、[二八板]、[小滚白]、[大滚白]、[箭板]等。唱词有五字、七字、长短句之分。行腔时不用管弦乐器伴奏，以清唱为主，使行腔吐字清晰明亮。只以铮子轻击以为节，到唱腔分腔出处用管弦伴之。乱弹调主要用于须生、净脚的唱腔，多取自于秦腔中《辕门斩子》、《吊打秦琼》类唱功戏，腔调激昂，悲壮，节奏严格，乐器伴奏始终。线戏主伴乐器如，两把皮弦母胡，笙子、三弦、月琴各一，唢呐二，大号二三个，打击乐如暴鼓、马锣、铮子、截子等。脚色行当生、旦、净、丑齐全。数年之后，线戏始上舞台表演，合阳剧团首次搬线戏上大舞台。新编传统戏目《白汗衫》首次演出，大获成功，名噪一时。随后招收学员八十名，聘线腔艺人传艺，并举办线腔艺术训练班。之后，艺训班与合阳线腔剧团合并，组成渭南地区线腔团。编创排演出一批优秀传统、现代戏目如《钟鼓计》、《归队》、《银花怒放》等。



图38 宁夏西夏王陵

① 《陕西戏曲志·剧种》。

## 第四节　在河西走廊一带

傀儡戏的踪迹在丝绸之道河西走廊一带，各种史料中少有记述。自明代以来随着戏曲四大声腔体系遍行全国，之后，各地方戏曲首先在文人士大夫阶层蓬勃兴起，继而普及于社会各阶层。以演员直接面对观众，贴近观众并以歌、舞、乐、辞、技表演故事情节的地方戏曲更为人们所喜爱，木偶戏已不似唐宋时那么兴旺。在市井中无法与众多的地方戏曲抗衡，只能在新兴的诸多戏曲唱腔的间隙中寻谋生计，退缩为民间杂耍似的小道杂艺，很难被史家关注，载入史册。因而有关他们的记载难觅。

甘州府是丝绸之路河西走廊上的一座文化历史名地，“西魏废帝三年（公元554年），改西凉州为甘州，始有甘州之称。”据传是因为城西甘浚山下有泉，味甘冽而得名。历代以甘州为张掖郡之别称，甘州一名又一直沿用到现今。在难得的史料中有关傀儡戏的记载零星点滴，但从中也可窥到当时的一些情景。

宋时的一些社火项目“迄今仍在当地民间广为流传，其中有宋代‘肉傀儡’演变而来的‘铁芯子’；有源于宋代‘耍和尚’的假面舞‘大头和尚’；有‘舞者艺人，全身披毛，手执桴而舞’的唐宋西域之‘浑脱舞’，今之‘毛野人舞’；还有由古老的‘乡人傩’逐渐转化、发展而成今日的‘乡人乐’等。”①

上述“肉傀儡”、“大头和尚”、“毛野人舞”以及“乡人乐”均属汉时就有的傀儡戏中的假面、假头戏之延续、衍化、变种的民间杂戏形式。这些杂戏均在庙会、乡村、互市、社火中出现。如每年到甘泉佑善观由“众道徒扮成天公天母、八大金刚模样，跳神祝禱，以求平安。后在跳神中也穿插了些地摊小戏，娱人耳目。从此有了地摊小戏班子。”

这里描述的“众道徒扮成天公天母、八大金刚模样”仍属汉时的那种假面形制，并返回到两汉之前著假面祭神求富的原始模式。同时也朴实的描述了由乞神叩拜逐渐转化为“娱人耳目”的民间小戏的过程，也即那些民间杂戏艺术之源原为崇神祀拜。

自明至清末民初河西走廊一带庙会十分盛行，通常是“有庙就有戏台”“此间庙会名目繁多，有季节性的、也有娱乐性的；由月月有庙会，到一月内同时有几处庙会。”一些庙会会期常为十天或半月，以满足戏班轮换演出，如“蓝家堡灵隐寺的庙会同时唱两台大戏。还有木偶、皮影戏、热闹非凡。”

庙会文化为戏曲演艺提供了场所，吸引了众多香客、商贩、游人，傀儡戏也挤身于众多大戏缝隙中，为庙会增添一份情趣，为自身觅得一线生机。

① 《张掖戏曲志·综述》。

明清时期，这里就出现了民间小戏木偶、皮影等。“明初，朱元璋大规模移民，由秦晋一带传入张掖。张掖木偶艺人兼演皮影，一般日演木偶，夜演皮影。[1]

自明洪武时期始，曾从晋秦先后迁徙四批移民移入河西走廊一带，其中便有高台大寨子忠义乐善班整班人马，木偶戏也伙同山陕梆子流入此地，以谋生存。有史记载：“清道光初年创建的双盛班，已有六代传人。第一代王加才（艺名铁柱子），第二代铜柱子（名不祥），第三代王用才，第四代邵延年，第五代邵长年，第六代邵学仁。”[2]这六代木偶传人自道光初年（公元 1821 年）算起，每代以 25 年计算传至现在已应到了 1970 年左右，但这是保守的低线计算，不过木偶戏双盛班毕竟以跨世纪的脚步走过了它百余年坎坷的演艺生涯，以他们的世代相传，使得这种古老的艺术形式流传下来，生生不息。

道光年间，还有以杨杰领班的皮影班，传至其重孙孙德望时，已是宣统三年（公元 1911 年）了，其时“增添了木偶，改名为“和义班”。

光绪三十四年（公元 1909 年）由魏学富、魏学剑创建了木偶皮影戏班“全盛班”。

这些木偶戏班的演出时期和场地，一是演庙会戏，在每年的民节时均有些村寨邀请，或戏班派人到邻近县、镇、乡、村联系去演庙会戏；二是农闲时，串乡走村到各处巡演。也反映出小戏班子生存之艰难。

张掖的俗谚有这样一句话：“杨家的影子王家的戏，铁柱子（王家才）的泥头子（木偶）赛大戏”。从这段谚语中可以分辨出：当时“双盛班”的木偶戏形制“泥头子”应是杖头木偶戏，由演员在幕后拉动操纵杆进行木偶肢体表演，并口唱秦腔唱腔、道白、配音表现剧目。“铁柱子的泥头子赛大戏”一语说明了观众对木偶戏、对王家双盛班表演是肯定的，是喜爱的，木偶戏是深受民众，特别是乡村平民欢迎的，因此冠以盛誉。

有关木偶戏的踪迹在河西一带还有如下记载：“雍正四年（公元 1726 年）高台县红沙河开渠，唱泥头子戏（木偶）三天。”

上述木偶小戏班均先后组建于清代中末期，其中的“双盛班”如前所述，已世传六代。

安西县文化历史悠久，自西汉武帝元狩二年（公元前 121 年）安西地区属汉朝统管。在安西志书中有关木偶戏有如下记载：“全县共有戏台 38 处，均设在庙院内。还有走乡串户的皮影、扁担戏（即木偶戏）、杂技等。”“在社火、庙会中唱戏”。

敦煌这座文化历史名城“民间游戏风俗是多种多样的，不仅有百戏、藏钩、双陆之戏，还有打球、弈棋、傀儡戏、斗花草之戏，”在唐代民间就已流行傀儡戏，《维

① 《张掖市志·民间文艺》。
② 《张掖市志·文化艺术》。

摩诘经讲经文》中说:“也似机关傀儡,皆因绳索抽牵,或歌或舞,或行或走,曲罢事毕,抛向一边。”[①]另从敦煌壁画和写本中亦见早期木偶的踪迹,在31窟盛唐壁画中有一幅《弄雏》的壁画,画一妇女用指掌给身边孩子表演木偶游戏。敦煌写本王梵志诗中写道“造化成为我,如人弄郭秃,魂魄似绳子,形骸若柳木。

丝绸之路河西走廊一带的木偶戏从形制、角色、唱腔、戏目上亦有特色:有“捆(肘)猴子”、“泥头子”、“耍杆子”之称。仗头木偶由头部、仗杆、水衣、服装、盔帽、假须等组成。头部由木质材料雕刻,头颅由前后两瓣合成,内部挖空,眼睛安装弦轴,可上下左右闪动,嘴部可张合,舌可伸缩,面部用油漆彩绘。除用木头雕刻外,还有一种用“纸筋泥”塑造而成,故又有“泥头子”之称。角色分为老生、须生、小生;老旦、正旦、小旦、武旦、媒旦;大花脸、二花脸;丑等。在唱腔音乐方面深受秦腔的影响,以秦腔为主,间或地方小曲和眉户唱腔。演出戏目如《富贵图》、《忠孝图》、《五子魁》、《剪红灯》、《七人贤》、《三进士》等。以及各闭常演的《三国》、《水浒》、《西游记》、《封神演义》中的戏更能招徕观众。

## 第五节　再出西域

木偶戏西出嘉峪关在丝绸之路北道一些市镇的活动踪迹也有些微记载,但与西北大戏秦腔、小戏眉户活动情况记述的那样详尽是不能相比的,如清末时木偶戏出现在丝绸之路北道时,被称为各地商贾交易汇聚的互市中心“旱码头”奇台时的情景为;清光绪初期左宗棠、刘锦棠率湘军入疆,民间小贩、各种服务行当、各种艺人也随大军同行,“一些道具简单的‘灯影戏’、‘泥头子戏’(木偶)也随着‘赶大营’而来到奇台县,成为民间戏剧的先声,木偶傀儡戏班成了时居奇台的五个戏班之一,与其他戏班平分秋色”,“这五个戏班是:老戏班、小戏班、小曲子、灯影戏(皮影子)、和泥头子班。”[②]

从上述简短的描述中可以确认:一是木偶戏是随着左宗棠、刘锦棠所率湘湖大军进入丝绸之路北道一带的,应该是在清光绪元年(公元1875年)。二是当时来到古城的木偶戏形式、行头最为简陋的“扁担戏”:即由一人肩挑戏具四处赶场,演出时,表演、伴奏、唱念均有一人承担。清·无名氏《一岁货声》述:“耍傀儡子,一人挑担鸣锣,前囊后笼。耍时以肩杖支起前囊,上有木雕小台阁,下垂蓝布,人笼皆在其中。笼内作偶人鸣锣衔哨,连耍带唱”,剧目如《铡美案》、《卖豆腐》等。这种形式的木偶戏应属布袋木偶,也叫手托木偶,它主要流行在湖北、湖南、四川、河南等地。左宗棠、刘锦棠所率劲旅主要是以湘湖籍士卒为主,且八邦商人

① 高国藩:《敦煌民俗学》。
② 《昌吉文史资料·四辑·清末以来奇台戏剧的变迁》。

中，两湖籍商贩不少，这种扁担戏的唱腔、道白应是湖南花鼓戏类的音乐曲牌。三是来到古城的木偶戏还有"泥头子戏"的形式，这种形制应是北方一带所流行的杖头木偶类，前面已经表述过，古甘州一带所流行的木偶戏便属于这一类，这一脉的来路有两种可能：来自河西走廊一带，或随秦晋商旅来自中原内地，无据可考，但有一点是可以肯定的，他们所用唱腔一定是秦腔或眉户音乐。

"20 世纪 30 年代，灯影和泥头戏的艺人流人农村，逢年过节或遇婚喜、寿庆场合，逢年能看到他们演出"①，这段记载也描述了木偶戏与其他戏种在竞争中已趋失利，不得已到基层去谋生存，同时也表明所使用的唱腔音乐以及戏目必是屯民们所喜闻乐见的，合乎他们审美取向的形式，而古城一带的村民、屯户均来自于河西四郡甘州、酒泉、敦煌等地，在那种文化习俗的濡化中，几代人已牢牢的确立了对秦腔、眉户曲的偏爱定式。

木偶戏也曾在昌吉市出现过，据《昌吉文化艺术志》中记载："20 世纪 20 年代初，有一个从陕西流浪来的木偶戏班子住在当时叫'串心店'的马车店里，演木偶戏、秦腔和眉户。其中有几个较有名的演员，他们是李没牙、邱半吊和李小生，长期在城乡巡回演出，维持生活。"从这段短文中可以品味到他们生存之艰辛。到了 30 年代自感势单力薄，难以生存，又与从兰州途径艰辛来到此地的秦腔"兰州枣"戏班合并，使这个戏班一时实力增强，行头齐全，演员发展到 40 余人。

从上述短文中可以看出当时的木偶戏班既然来自陕西，且同演秦腔、眉户，无疑在表演木偶戏时也用秦腔、眉户唱腔音乐幕后帮腔。至于木偶形制，根据西北地区木偶流行情况整体来看属提线、杖头类木偶戏，木偶戏也曾出现在首府乌鲁木齐，据朱光《粉墨杂记》中描述："据我记忆，在解放前的几十年中，河南人流动表演的'扁担戏'，不仅在乌鲁木齐大街小巷处处可见，而且还游乡串村、上山下乡，为广大群众所喜闻乐见。"这段文字活生生的讲述了来自中原的这种小道杂艺，在城乡走街串巷，聚众围观，杂耍表演情景。它的形制应该属布袋木偶类，唱腔道白无疑均用河南梆子腔。

木偶戏也曾出现在西陲边城伊宁、惠远等市镇、乡村，20 世纪 60 年代初，由伊宁秦剧团邀请陕西省周至、户县的木偶、皮影戏艺人来边城献演殊艺，他们多于农闲、闲暇之日到周边村寨巡演，如遇某家有红白贺寿、庆典之事常被邀前往助兴。艺人一行于伊宁一带传演二年有余，使当地各族群众首次看到了木偶、影戏表演。这些木偶、影戏艺人都是陕西周至、户县一带的民间艺人，可以想象，他们所采用的音乐、唱腔必然是眉户、秦腔的曲牌、板腔为主，剧目也应是眉户、秦腔的移植戏。

① 《昌吉文史资料·四辑》。



# 第十四章　丝绸之路上的眉户戏

眉户戏是西北地区广为流传的一个剧种，原称"郿鄠"也称"迷胡戏"或"曲子戏"。最早盛行于关中地区，随后流行于陕西全省以及山西、河南、湖北、四川、甘肃、宁夏、新疆等省、区的部分地区。眉户这一历史悠久的民间文化已于近年收入第二批国家非物质文化遗产名录，它是我国优秀民俗文化品类之一，是戏曲百花园中的一朵奇葩，是我国文化艺术宝库中的宝贵遗产。它理应受到社会各界的珍惜和爱护，使之继承发展，使这朵奇葩为丰富人民的文化生活绽放得更为绚丽多彩。

## 第一节　名称由来

眉户之源尚无详细的历史记载，有两种说法：一说是其主要曲调由秦岭脚下的眉县、户县的民歌小调组成，因地得名；另一说是因眉户曲调悱恻缠绵，悦耳动听，乡土味甚浓颇有迷人之感，故而亦称"迷糊"、"迷胡"。

也有人认为它是"弦索"类的继续，即以琵琶、三弦、筝等拨弦乐器伴奏的曲艺唱腔体。或说是元北曲之遗音。在元、明时，北方一带曾出现过一些曲种如：山东等地有规律的长短句相间的俚曲，民间称之为通俗杂曲或小曲；山西的各路道情；河南的曲剧，以及"洛阳曲子"；关中俗曲；秦陇一带的曲子等。经千百年民间相互流通，取舍组合，逐渐形成表演形式相似，以及方言语音各异的曲调韵律风格上的差异。

这种融汇各地民间音乐、语言因素的曲艺唱腔体在陕西关中、东部俗称迷胡（亦称眉户），或称"曲子戏"，文人雅士称其为"清曲"。同时也东渐至邻省山西各地，流传于民间，与当地方言、民间曲调相融，别具特色。

流行于西府秦陇一带的眉户又称其为西府曲子,"是一种曲艺曲种。主要演唱形式为坐唱,传统伴奏乐器有三弦、板胡、笛子、四页瓦、碰铃等"。"西府曲子的音乐古朴深沉,有唱腔曲牌200余支,其中[越调]、[背宫]、[五更]等是它的主体曲牌。西府曲子的书目以中短篇为主,大多是一唱到底,很少有对白或插话,代表书目有《文王访贤》、《踏雪寻梅》、《古城会》等"。这一带的眉户,长年活动于民间的节庆、婚丧、喜寿、巷院,以及庙会,闲暇之时。盛行于秦岭北麓关中西部一带和甘肃省的东、西部。

## 第二节 关中眉户

眉户,成为一个说唱曲种,已有了久远的演唱历史,在陕西一带发展成为剧种形式,大约形成于清代中叶。清嘉庆、道光年间(公元1795~1850年),关中一带华县、华阴的杨运子班,之后的党回儿班把眉户由坐摊卖唱搬上戏台,最初多与秦腔同台演出,名曰"风搅雪"。初于华阴、华县、渭南、大荔、商洛、西安一带上戏卖唱。到清光绪十二年(公元1886元),杨老四眉户班于大荔、富平、耀县一带演戏,初以两小、三小戏为主,随后亦能上演如《蝴蝶杯》、《八件衣》一类大戏。伴奏乐器由琵琶改为三弦和板胡,增设梆子击节。清光绪末至民国初,仅西府凤翔一县即出现眉户戏班22个,如城北乡的沙凹班,东北乡的西白村班,南乡的白家凹班,西乡的柳林班等。东府一带有眉户班12家之多,如华阴的邢建堂班,竹峪班,上落房班等。华县的老观台班,北沙村班,南沙村班等。同时涌现出一大批眉户艺人,他们在长期献艺卖唱实践中对眉户的唱腔做了创造性发展,以时新曲调与旧曲调相结合,形成、造就出眉户的唱腔体系,号称72大调,36小调。这一时期是眉户发展完善成熟的繁盛期,剧目发展至600余出,如《定边娶妻》、《刺目劝学》、《四岔捎书》、《红灯照》等。清末以降,随着迷胡流行地域不断扩大,仅陕西境内就出现了五路曲子(眉户),即声调古朴而深沉的以华阴、华县为中心的东路(府)曲子;节奏缓慢前序悠婉为风格特点,以凤翔、宝鸡为中心的西路(府)曲子;曲调悠扬,过门短促以眉县、户县为中心的中路曲子,南路(府)曲子则是流入安康、汉中一带的眉户;流入延安,即陕北一带,曲调宏亮,高亢悠扬,具有陕北民歌风味的称为北路(府)曲子。


图39 甘肃山丹城堡遗址

## 第三节　眉户形制

眉户的表演多以坐地为场，俗称地摊子，由一人自弹或他人伴奏一唱到底，又称“清唱小调”，俗称曲子。人们又习惯称这种演唱形式为“念曲子”或“板凳曲子”，其中“清客曲子”曲词典雅，“江湖曲子”曲词通俗。

眉户唱本多为折子戏或取其段儿一唱到底极少说白，曲目如：《女寡妇验田》、《黄姑出嫁》等。音乐曲牌排列有序：[越调]起唱，[背宫]、[五更]、[金钱]自由选用，[越尾]落止，形成定规。

后来，眉户经过多年的整和，受秦腔剧的影响，吸取大戏的程式在舞台上演出，有唱，有白，有表演，以表现鲜明的故事情节。曲牌选用较为自由，演出折戏，本戏，如：《张琏卖布》、《小姑贤》、《卖水》、《火焰驹》等剧目。

眉户曲长期以来生于民间，流传于民间，所演唱的内容又多为生活中的各种情缘趣事、民间故事、社会习俗为主的剧目，唱词道白贴近生活，生动通俗易懂，表现力丰富，且音乐风格质朴因而流行甚广而久。

眉户戏的音乐结构为曲牌连套形式，即把若干首不同的曲调按一定章法组合，使之相连成套，构成套曲，用以表现各种不同的戏境、情绪。这些结构不同的曲牌由长短不等的句子组成，“如[银扭丝]是五句两个长句(十字或七字)，两个短句(五字)，又一个长句。这种句式 -般是专词专曲，不能互换”。

眉户曲牌据计有 200 余，多数曲牌均有欢音(花音)、苦音(平音)之分。眉户的主伴乐器为三弦，(定弦为 do，sol ，do 音高为 $f^1$ $c^2$ $f^2$)板胡(定弦为 sol re 音高为 $c^2$ $g^2$ )。20 世纪 50 年代始，在伴奏中加以改制，加入了二胡、扬琴、打击乐器，与秦腔近似，但清唱中不用打击器物而用竹制的“四页瓦”手持摇动以击节。

眉户戏曲调丰富，有所谓 72 大调、36 小调，但在各地实际表演中已远远超出此数，大调曲子较长，结构充实，旋律性强，曲调性鲜明。小调曲子轻快，结构简单易唱，字多腔少，曲艺特性鲜明近似民歌。

## 第四节　眉户西传

眉户沿着丝绸之路西传，约于清中叶传遍甘肃全省，且流传极为普及，影响深刻。它的传入迫使 -些地方的当地曲子戏让位与它，一些地区的地方曲子戏吸收了眉户的曲调形成了颇具风味的眉户曲，如民勤曲子，敦煌曲子。一些地方的曲子戏吸收眉户曲调后失去了原有的风格韵味，如武威一带当地曲调与眉户曲调相融形成新的剧种“武威半台戏”。

眉户进入甘肃河西走廊一带，驻留日久，在风格音韵趣味中便音随人移，与原产地区有一定的差异。主要表现在唱词宾白所使用的方言语音和所采用当地民歌、小调经揉和后的曲牌上。

1. 张掖眉户

这里眉户戏流传的历史较早。在明代屯垦移民时，眉户戏随着屯民从山西、陕西一带逐渐移入此地。移入张掖所属高台县居多，高台大寨子的秦腔戏班"乐善忠义班"就是这一时期整体移入的。清同治时期，当地艺人"杨学贤，赵大仁组建眉户戏在各村堡一边演出一边教徒传艺，使眉户戏得以传播，于是蛙坝、沙沟、花墙子、盐池、及新坝，红崖子等村也都相继建起了各自的眉户戏班。"那时，演出也大多以地摊子坐地为唱，或以折戏、小戏出场。音乐曲牌除常用的传统曲牌外曲调与此地秧歌剧有着不少嫡亲关系。在音乐曲调具有了当地民歌风味的同时，再由当地人用当地方言演唱就表现出当地眉户与陕西眉户在唱腔风格上的差异来，介于戏曲和民歌之间者为数不少。在那个漫长的演化过程中，当地眉户还从当地秦腔戏中学到了如：打击锣鼓经、伴奏乐器及服饰化装、舞蹈表演等为己所用的东西。由此，促使一些眉户戏班成长迅速，逐渐发展成为能演大戏的眉户戏班。

2. 酒泉眉户

高台县的邻地酒泉也是一块眉户流行之地，在农村中有广泛的群众基础，农村的业余班社大都是以唱眉户为主的，人们称其为"小戏"。自 1921 年始，有史记载的民间业余眉户戏班社有："总寨魏得佑眉户班，兼收徒学艺。"魏得佑会弹三弦、会敲鼓，生、净、丑、末都能演，他演唱的眉户戏《王大娘钉缸》、《张琏卖布》、《小放牛》深受当地人民喜爱。

之外还有"王新年眉户班"，多为小康人家酬神还愿演戏，并收徒传艺，是人所众知的小戏班；小沙渠的王佐廷、冯明信眉户班由冯明信置办戏箱，王佐廷全家男女六人参加演戏，因而人称："冯家箱子，王家戏"；东升乡二村范家眉户班，在洪水各村演出红火。

另有银达乡余家沟祁家眉户班，父子相传历时 55 年。

酒泉眉户从大体脉系上曾有过陕西、山西腔派之分。在音乐曲调上受到过大戏秦腔和山西蒲剧的影响，所用曲牌主要取自于陕、山两地，曲调和名称相似，他们之间的区别在于依方言语音为基础的唱腔韵律风味各异，旋律乡土味很浓，有一定的地方特色。同时"还有一部分曲调是根据酒泉当地的民歌小调（也称小曲子）而来的。"

民间把眉户称为"小戏子"、"眉户子"，流行有 30 余出小戏，如：《小放牛》、《打面缸》、《二姑娘害相思》等，故事内容与陕西、兰州、青海、张掖、敦煌等地的曲子类相同。都同样表现了平民百姓日常生计过程中的趣事情调，由于来自民间，因而贴近民众，有其深厚的群众基础。

3. 眉户在敦煌

"从清代以后,敦煌主要流行秦腔和眉户。"眉户:敦煌民间又称"小戏",或"平调",多采用小调类的[岗调]、[采花]、[五更]、[紧诉]、[西京]、[银纽丝]、[尖点花]等曲牌。自清代雍正初年随移民由关内传人敦煌,逐渐由清唱、坐唱进而发展为舞台戏,形成了独具风格的敦煌眉户。

20 世纪 30 年代后,敦煌眉户逐渐达到了成熟的阶段。那时期,在群众中有广泛影响的民间眉户艺人众多。"其中高忠的丑角演得诙谐幽默,滑稽伶俐。他的拿手好戏《怕老婆顶灯》不但动作风趣横生,而且有头上顶灯,口向上吹灯,一吹即灭的技巧。"确令人赞绝,印象深刻。

另如敦煌人郭诠,曾谋生于新疆,拜有名望的地摊子艺人为师,勤学苦练学艺数年,积累了许多眉户曲调,又因他精弹三弦,故人称为"郭弦子"。回乡后,艺高扬名全城,众多曲迷投身门下领教学艺。"同时他与精通眉户曲调的敦煌文化名人王用权等合作切磋删改了眉户戏《老换少》、《磨豆腐》等剧词中的糟粕,注入健康情节的唱词,经修改后说唱顺口、上下押韵、板腔入辙,成为当地传统剧目的代表作,对敦煌眉户戏影响较大。"

早期,敦煌眉户是在人们"闲暇之时,娱唱的一种清唱小调,敦煌一带民间俗称这种清唱为地摊子。"

敦煌眉户声腔"语言朴实,咬字重,唱腔曲调融眉户曲调和当地小调为一体,又吸收陇东道情悠扬清雅的唱腔风格,糅合而成为独具一格的敦煌调。听起来既有陕西眉户的特色,又有陇东道情的韵味。"[①]

敦煌眉户自清雍正初年人驻塞外以来,由清唱渐转人舞台戏绵延二百余年,尽管没有形成规范的戏剧程式且乐器也较简单,但它吸收了当地民间喜闻乐见的地方小调,曲调充溢着淳朴民俗风情,生活气息,因之深蕴在民众心间,为群众所喜爱,并渊源承传至今。

## 第五节　入西域

自清乾隆年间始,到光绪末年至民国时期,随着清廷在新疆(西域)各丝绸之路要镇政权的进一步稳固,清政府持续就近自甘肃河西一带迁徙大批垦民人驻丝绸之路北道一线行各类屯田。随着屯垦区域逐渐扩大,商贸事业随之逐步繁盛,经济实力得到发展,移人的各类屯民经过数十年的经营在这块沃土上已达到了谷有盈余,牛羊成圈的地步。关内,特别是河西四郡一带的各种文化西传日盛,眉户、秦腔等戏曲文化在丝绸之路北道一线日渐繁盛,并在当地生存繁衍。如"清

① 《敦煌市志·文化》。

乾隆三十八年(公元1773年),巴里坤置府,称镇西府"。眉户也随后进入此地,"巴里坤称眉户戏为'小曲子',在县境内流行普遍,已有200多年历史,一般不登台表演,多在民间'自乐班'清唱。一些富家遇喜庆之事,请一些吹、拉、弹、唱的民间艺人搭班唱曲子戏,以作庆贺。在民间广泛流传的眉户戏,有《两亲家打架》、《蓝桥担水》、《花亭相会》、《卖布》、《小姑贤》、《卖水》等。民国初年,北乡(大河)农民还举办'农家乐'(秧歌兼演唱'小曲子'),走村串乡,载歌载舞,从正月唱到二月二。"①其辖属木垒县,小曲子流行之俗与镇西府同。在镇西府所辖奇台县,"八帮商人以奇台为中心在这座古城建立了商贸"旱码头"随之"商业繁荣兴旺,此时逐渐出现了眉户清唱。"

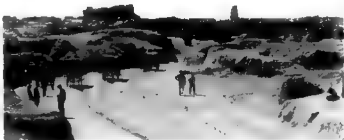


图40 新疆吐鲁番高昌古城

眉户以它特有的演出方式和形制活动于乡镇之中,在这个时期它也同时进入了当时的迪化屯城和后来的迪化新城,活动于城乡内外。之后,昌吉、呼图壁一带也出现了眉户清唱自乐班。在同一时期"随着大规模的屯垦戍边,商行兴盛,外地人员大量流入。在呼图壁,当时主要流行秦腔、眉户、小曲等。"②

在玛纳斯的北五岔、六户地、包家店、及兰州湾一带,曾流行过眉户。再往西去的沙湾,当地人称眉户为"小曲子"。直到20世纪30~50年代由清唱过渡到演舞台戏,"排演了眉户剧《张琏卖布》、《老换少》、《五哥放羊》等折戏。""六七十年代排演了《梁秋燕》、《接帐本》等。眉户剧因群众喜闻乐听,至今在民间流行,并随着时代的发展而变换内容。"③

在伊宁,当地汉、回群众组织了一个小曲子戏(眉户戏)班,演出了《白蛇传》、《卖水》等戏。

眉户戏也曾随各类屯民在丝绸之路中道焉耆一带落户,尽管当地的小曲子经过各种融合,在唱腔、音乐、口白方面与陕西眉户有较大差别,但剧目和曲牌名仍沿用眉户的旧名,人们仍称其为眉户戏。到20世纪20~30年代,焉耆曾出现

① 《巴里坤县志》。
② 《呼图壁县志·文化》。
③ 《沙湾县志》。

了一些诸如马大汗、于振业、阿夫拉、椰头而里等曲子名角。演出了如《张琏卖布》、《卖水》、《四姐娃害相思》、《杀狗劝妻》、《打面缸》等剧目。

## 第六节　共性特征

流传于河西走廊、西域丝绸北道及中道东段绿洲的主要剧种眉户(曲子)、秦腔在移入过程中都有些共同的特点：

1. 传播方式

以渐递、渗透性模式传入为主,如:敦煌的眉户(曲子),自清雍正初年随着屯民的迁人而移入,并在这里生存发展。张掖、酒泉地区的眉户(曲子)则自明初叶便随着移民从山西、陕西一带逐渐移入河西走廊以至嘉峪关一带。因而眉户(曲子)、秦腔是依移民的迁入为前提的,可谓是物随人移。新疆,特别是丝绸之路北道天山北坡带各地区的秦腔、眉户、(曲子)亦是以递传、渐传、渗透方式随着各类屯垦、商贸以及各类工匠,驻军、官僚及其亲属们迁人而移人。

2. 融合

这些剧种生存、延续、融合于河西诸郡最早的有近 500 余年,晚些的如敦煌平调也已有 250 余年。眉户(曲子)进人河西诸郡州县以后,由于它仍然属秦、晋文化的支脉,加之河西一带渐移人的边民对秦、晋文化的认可有它悠久的历史基础,眉户随之在这里和秦腔一样蕴驻于民众心间,并在方言语调上与当地方言语音为特色的民间小调、民歌相融合,发展成为具有当地风味的眉户调。

眉户自随移民流人河西一带被当地民众所接受,并在音乐曲调旋律上吸收当地民间民歌小调,使其曲调更为丰富,加之不可避免的依本地方言演唱,自然要流露出语音韵味特色来,使得眉户成为地道的地方戏曲,因而被群众特别是乡民们所深爱。这几郡的眉户起初由清唱逐渐发展为舞台戏,保留此两种形式绵延已数百余年。到清代,自康熙三十六年(公元 1697 年)平定噶尔丹之后,清政府在新疆各地驻兵,建立各级政权,在哈密、巴里坤一带实行兵屯,使丝绸之路有了初步安宁的社会环境。到乾隆年间各种类型的屯田普遍展开,随之商贸、驼、车营运业以及各种文化习俗随着屯田人户大批迁人而移人。

眉户戏自清乾隆年间开始逐渐出现在丝绸之路北道、中道新疆各地流传百余年。初时其名仍称其为眉户,由于它最初主要是由甘肃河西一带与当地民间小曲儿相融合,掺入了当地乡音之韵味,加之当地民间依其主要为坐唱、清唱为主,顺口称为"唱曲儿",唱"小曲子"。这些各具当地风格韵味的眉户清唱小调进人西域古丝路各垦区,人们出于对各自家乡的怀念,每当聆听到乡音,不由得唤起一种乡音之亲,思乡之绪,对其称谓必然的会以乡音乡曲为主调,亲切的称其为"唱曲儿","听曲儿"。因河西一带方言的"儿化"音省去"子",故称谓"曲儿"(去声)即

"曲子"。河西一带的"曲子"(曲儿)沿着古丝路北道人驻于清时的蒲类垦区(哈密、巴里坤、木垒、奇台、吉木萨儿)迪化厅垦区(阜康、米泉、昌吉、呼图壁、玛纳斯)到伊犁垦区县。在曲子戏班艺人们和各村镇曲子自乐班组成员以及游走于各地的曲子艺人们的长期交流融合的过程中,由于它并没有形成固定的戏曲程序,随意性强的本来特性,因而它可以大胆的兼收并蓄,来到新疆各地后又吸收当地民族音乐的部分曲调。由此,眉户自秦、晋西行,首先在甘肃河西一带经过长期的与当地民歌小曲、方言语音相溶,使它具有了地方特色后汇集于新疆主要几个垦区,又经长期的整合给"曲子"(眉户)赋予了新的生命,使它成为地方戏种——新疆曲子。



# 第十五章 丝绸之路上的锡伯汗都春剧

这个剧种主要流传在位于祖国西部边陲,伊犁河谷盆地伊犁河南岸和中天山西端,是丝绸之路北道的必经之地,有伊犁门户之称的察布查尔锡伯自治县,县城及各牛录(乡)锡伯民众之中。

锡伯汗都春剧又名锡伯秧歌,牡丹秧歌。"汗都春"是锡伯语,也即汉语"曲子"之意。它在这里生成流行已有200余年的时程了。

## 第一节 西 迁

锡伯汗都春剧的形成与锡伯族西迁戍边有着直接的人文关系。在清乾隆二十二年(公元1757年),清政府先后平定了准噶尔贵族和南疆大小和卓的叛乱。伊犁河两岸人烟稀少,大片土地荒芜闲置,边防空虚,面对沙俄帝国主义的威胁,清政府为加强防务,于乾隆二十七年(公元1762年)始急调甘肃凉州、庄浪的满洲官兵、陕甘两省的绿营兵、张家口的察哈尔蒙古索伦兵六七千人驻防伊犁各地,但仍感兵力不足,清政府于乾隆二十九年自东北盛京(沈阳)、辽阳、开原等地调锡伯官兵及家属随从3 000余人,分两队先后西迁新疆。

1764年农历4月18日,在盛京的锡伯族太平寺家庙里,数千民众举行盛大宴会,欢送亲人远赴新疆,之后驻守新疆察布查尔的锡伯族人把这一天定为"西迁节"。

西迁大队人马出发时点燃了麻绳,根根相接,让故乡的火延续到了屯垦戍边之地。至今察布查尔锡伯人仍有着保存故乡火的文化习俗,表现出对火的崇拜信仰。

1766年春,伊犁河封冻,两岸军民正式迁驻察布查尔,沿伊犁河南岸驻扎。据

统计,西迁军民共计 3 275 人,途中出生婴儿 350 余人,出发时自愿随来者 403 人,实际到达伊犁的实数为 4 030 余人。

乾隆三十三年(公元 1767 年)西迁锡伯军民作为清廷边防部队组建成营,下设八旗牛录,即锡伯营,隶属伊犁将军府锡伯营领队大臣直辖。由此开始了他们屯垦戍边的使命。

## 第二节　锡伯族民俗文化

锡伯军民劳作防务之暇,他们能歌善舞,常常跳起传统的贝伦舞,这类舞蹈锡伯族人家喻户晓,男女老少多能跳出几路。贝伦舞出现在节日里、男婚女嫁的喜庆场面中,迎宾送客的过程中,甚至在各种劳动场合休暇时,只要舞意兴起均可能狂歌纵舞,尽情尽兴。除贝伦舞外,锡伯族人有一种曲艺说唱音乐,如"朱伦呼兰比"(锡伯语),汉语即"念说"之意。每至农闲,节假日入夜,锡伯人便三五成群聚集在一起听一民间艺人或文化人说满文古典章回小说,念说曲调无固定格式,由念说人依据事件中故事情节发展及人物个性,声腔情绪依情而变,且念说时无乐器伴奏,但讲究声韵的节奏变化,念说书目如《三国演义》、《东周列国》、《西汉演义》、《隋唐演义》、《岳飞传》等。

民间说唱类曲艺体还有"更比兴"(锡伯语),汉语即"吟诵"之意。这一曲种形成于 18 世纪中叶西迁伊犁后,流行于锡伯族民间。凡是有锡伯族军民居住和驻守的边卡均有"更心比"吟诵活动。"更心比"说唱音乐是单曲体,即同一曲牌演唱一段、多段或长篇唱词。吟诵的曲目有描述大迁徙的如《西迁之歌》、《西迁途中小唱》、《迁徙歌》;有反映军旅生活及颂扬英雄的如《拉西罕图》、《喀什噶尔之歌》、《思念远征的丈夫》等;有反映历史故事人物的如《三国之歌》、《单刀赴会》、《过五关之歌》;有反映民间生活及情爱的如《相亲歌》、《思念歌》、《我原是吸鸦片的懒婆娘》等。

## 第三节　汗都春剧

在锡伯民众中流行更为广泛的是"秧歌牡丹",也即史料中所说的"汗杜春"(汗都春),流传锡伯民间,表演过程中有生、旦、净、末、丑行当,逐渐演化为锡伯营中喜闻乐见的"汗都春"剧。

据史料记载,清嘉庆十三年(公元 1808 年)四月,清廷曾发往伊犁将军府的"驱逐伊犁戏班谕"中道:"伊犁现有戏两班,恐年复一年,人数加增,引诱农家子弟人班学戏,且将来驻防子弟渐习下流,清厕后班中不许再添一人,如有引诱人

班者，审明惩处”。“从前乾隆四十年，钦奉皇考高宗纯皇帝谕旨，倘有开设酒肆唱戏等事，一经发觉，定将该将军大臣一并治罪。”[①]从字面上看，这道敕文是针对来自陕甘一带在伊犁将军府驻地惠远以及南岸锡伯营演艺戏班的，清廷忧虑戏班的演艺会扰乱军心，“恐驻防子弟渐习下流”而严令将军府官僚不得沉溺于声色以误戍边大计。伊犁将军府设于清乾隆二十七年(公元1762年)，伊犁将军是当时新疆地区的最高军政长官。次年新建的惠远城遂成为新疆的政治、经济、军事和文化中心。其时“城内各条大街上，京津等地的客商开设的商铺林立，百货云屯，市场繁华，一时有小北京之誉。”[②]作为当时新疆的首府，陕甘一带戏班来此赶乘谋生也是顺应军旅、商贾所需。从年代计，戏班应在惠远城建成之后的1763年至1808年间。戏班为生计常入锡伯营各牛录间串演，为锡伯边民带来欢乐，由此，戏班所携带剧种在锡伯营八旗牛录间迅速得以传播、普及，成为锡伯民众喜闻乐见的娱乐所需。此刻清廷担忧驻防子弟会因习戏而懈怠防务，即下“驱逐戏班谕”着令第二十四任伊犁将军“松筠即将该处戏班立行驱逐，速令自归内地，不准在彼逗留，如尚敢潜留，即当治以违禁之罪，并通行南北各城一体凛遵，毋得纵容滋事。”[③]然而，那种悦耳娱目，贴近平民日常趣闻的曲子戏(眉户)已深入八旗牛录间，清廷的敕文尽管文辞严厉已无济于事了。曲子戏在伊犁河畔已植根于民间。

据史料记载，依拉奇牛录的老人们回忆，该牛录佟佳氏人，人称伊塔尔浑爷爷，也曾在河对岸的惠远城拜师学艺，学习三弦，并与惠远与汉回艺人们同台演出。1882年后他返回家乡，培养了一批曲子戏演唱、演奏者。进入20世纪初叶，锡伯营8个牛录均掀起学演汗都春的高潮，使这一剧种得以延续下来。

另据锡伯文手抄本记载，“清同治四年末(公元1865年)，总管喀尔莽阿以锡伯营的名义将五牛录著名汗都春手卓奇等人请到西边的乌珠牛录为武装进驻乌珠牛录的努勒顿尚伯克等人表演汗都春……”另一则史料《署锡伯营领队大臣喀尔莽阿祭图公文及颂词》中写道：“……同治十二年五月八日(公元1873年6月2日)，适逢安班公(指图伯特)诞辰，为娱悦恩公英灵特献汗都春，隆重祭祀……”这两则史料足以明了关内的曲子戏已演化成锡伯民族风格的汗都春剧，于锡伯营中受到官僚与平民的喜爱，在锡伯营高层作为庆贺与祝寿的重礼献演于殿堂。

锡伯族的汗都春其基本因素是源自于陕西的曲子(眉户)，这类曲子戏沿丝绸之路西渐经艺人相传，又吸收了沿途民间俗曲，传至西陲边城已是以眉户为基调的多味体。传至伊犁河畔的锡伯营又与锡伯族民间音乐相融合，形成了具有锡伯民族独特风格，可用汉语、锡伯语演唱的地方戏曲。

锡伯汗都春剧由平调和越调两种，他们所用主伴乐器三弦的定弦法不同而别。两者的曲调不能在同一曲目中混用，他们都有初以坐唱后发展为走唱的成长

① 《清实录·新疆资料辑录·七》。
② 《伊犁市志》。
③ 《清实录·新疆资料辑录·七》。

过程。

平调由唱腔曲牌和器乐曲牌组成，在坐唱时期，唱念相间，多有一曲目一曲唱到底，但有些曲目则由两首以上曲调组成，但非严格的联曲体。平调音乐曲调多为单乐段，有上下乐段结构的，或加以补充的；有三四乐句结构的，也有多乐句结构的单乐段。节拍以2/4多见，间以3/4、2/4混用。平调的音乐调式主要有宫、徵、羽调式。平调主伴乐器为三弦，有四胡、碰铃、夹板等乐器副伴。平调唱腔旋律优美、庄重明朗、长于抒情。在形成之初即吸收了锡伯族民歌的许多特点，如加重附点、切分等节奏，语音语气的灵活性，使唱腔乡土风味浓厚自如。

平调走唱初期，表演者着简装，一男一女或二女一男，歌舞相间，以唱词所述情节配以舞姿表达情意。音乐仍是单乐段，一个曲目一曲到终。后来逐渐发展成小生、小旦、小丑行当的戏曲形式。

平调音乐有伴奏曲牌和演唱曲调，现存用于过场或表演伴奏的曲牌如[公采风]、[对席]、[三伯尔]、[四合四]、[五小夫]、[六青娘]、[七壮子]、[八破]等。曲调如[小放牛]、[玩花灯]、[倒卷帘]、[下三屯]、[闹元宵]、[赤壁]、[一见多情]、[西厢记]等30余首。

在陕西眉户传至锡伯营，后由锡伯营艺人接受组合成具有锡伯族风味的汗都春剧，其间出现了一批演唱汗都春平调的民间艺人。其中如擅长说唱、表演幽默的卓奇，在清同治五年（公元1864年）当伊犁变乱，民族矛盾恶化之际，努勒顿等乘机进入锡伯营乌珠牛录作乱，总管喀尔莽阿为缓和民族矛盾，以锡伯营的名义将五牛录著名汗都春艺人卓奇请到乌珠牛录为他们演出，卓奇幽默精彩的表演竟然打动了他们。

从事过铁匠、木匠、银匠等职业的克西春，其父尤喜汗都春平调曲目。他自小受父影响，学演平调曲目，他嗓音洪亮，表演粗犷、豪放。演唱主要平调曲目如《送情人》、《赤壁》、《万花灯》、《喜新年》等。20世纪30～40年代始，为推动锡伯族汗都春这一曲种发展，他动员全家人出演平调曲目。每年春节之前，他便在自家院里搭台唱演，到正月十五日，便宰杀牛羊，备好一二十只火锅，请来本村业余剧组的同道进行演出活动。

关桂珍，自小聪慧，受到汗都春的熏陶，学会了不少平调曲目唱腔，如《兰桥担水》、《万花下》、《赤壁》、《下三屯》、《送情人》等。深受养父疼爱，并着意培养她成为一名平调唱手。她七八岁出演过平调《小放牛》，崭露头角。到20世纪30年代末，养父克西春自惠远、绥定聘请汗都春越调名角来家辅导，关桂珍勤学苦练，数月中学会了十几出越调唱腔。1948年正月，在锡伯营八个牛录汗都春比赛中，她主演《吴新保》（农家户）获表演金奖，在伊犁地区文艺比赛中又获头奖。由此，她成为伊犁地区秧歌表演的名人。

关桂珍，嗓音纯正，唱腔甜美，舞姿细腻、娴熟、秀美深受观众喜爱，她是第一位冲破锡伯族女性不得上台表演汗都春戒律的女性。

越调由唱腔曲、过门间奏曲和器乐曲牌组成。越调于清末传入锡伯营各牛录间，经过长期融和渐形成既有锡伯族风味特点、又保持了眉户曲调本色的锡伯汗都春剧。越调唱腔有开场与收场曲调，多以[开场越调]起首，中间联套数首过曲，后以[收场越调]结尾。如《农家乐》剧中唱腔排序以[开场越调]后接以过曲[西京]、[五更]、[岗调]、[紧诉]、[剪靛花]、[采花调]、[软西京]后接[收场越调]结束。

越调乐句结构，有上下句结构的，有三乐句、四乐句结构的，有多乐句结构的。越调唱腔音乐调式以徵调式为主，如[五更]、[紧诉]、[东调]、[带把儿东调]、[西京]、[软西京]、[岗调]、[剪剪花]等。还有宫调式的[开场越调]、[银纽丝]、[琵琶曲]等。节拍以 2/4 拍为主。

越调器乐曲牌多用于曲目开场之前演奏，起到渲染氛围、为唱腔作铺垫。在幕间和收尾处也演奏如[八破儿]、[三毛丝]、[满天星]等。

越调表演有生、旦、净、丑等行当，并有完整的戏曲台本和服装道具布景等。越调演出戏目均由眉户移植，如《张琏卖布》、《柜中缘》、《断桥》、《李彦贵卖水》、《秦香莲》、《十五贯》、《小姑贤》、《小放牛》等 40 余出。自越调于锡伯营传播流行，曾先后出现过诸多民间艺人，如，伊塔尔浑、全唐、双柳、丰昌、赵春生等。其中丽梅自十二三岁即开始唱名歌、汗都春曲目，一直唱到老年。她嗓音浑厚、圆润，深得听众喜爱。她演唱的民歌《田野歌》，曲艺《我是吸大烟的懒婆娘》，平调曲目《玩花灯》，越调曲目《琵琶调》抑扬顿挫，强弱有度，极富感染力。她自编自唱的《纯洁的爱情》、《我爱祖国》、《故乡之歌》等寓意深刻，流传民间。

丰昌，从小喜爱汗都春曲调，并在惠远一带拜名师指导，成为一名远近闻名的越调传人。他在惠远、绥定等地与眉户戏班搭班演戏多年，一生多半时间都用于越调曲目的演唱中。到晚年，他回到故乡乌珠录村，为业余汗都春剧团注人了活力。他以扮演女角出名，尤其是越调曲目中的采花步走得沉稳、娴熟、优美。他的唱腔刚中有柔、强弱相依，表现出气息用运的功底，极富魅力。他出演的《蓝桥担水》、《李彦贵卖水》、《张琏卖布》等曲目颇受观众喜爱。

锡伯族汗都春自它逐渐形成，经数代人的演绎、传承至今已逾 200 余年。它是由眉户为主体的汉文化与锡伯族传统文化相融合而产生的一类戏曲表演艺术形式，它植根于锡伯族民众之中不断吸取养分完善自我。它具有世代相传的文化传统魅力和鲜明而独特地地域特色，它承继和合理的运用汉文化曲艺艺术的表演特点和锡伯族民间歌舞、念说、吟诵的表现形式，使之成为有机的结合体。这类民族文化与汉文化相结合产生的多元文化艺术形式，既表现了锡伯民族对主体文化的接纳、认同性，又隐现出汉文化深邃的渗透性，同时也充分显示出锡伯族人文传统的丰富性和多样性。

锡伯族的汗都春在清末民初曾是它发展、流行的第一兴旺期，持续百余年之久。进入 20 世纪 50 年代，这类文化曾达到它兴旺繁荣的顶峰期。60 年代中期曾一度销声匿迹。



# 第十六章　丝绸之路上的湖南花鼓戏

明清时期是地方戏曲繁荣成熟发展的旺盛期。流传于丝绸之路各道上的湘剧与花鼓戏，是自清代康乾时期以来大规模屯垦戍边，发展西域贸易，各类民俗文化西移中的一个戏曲品类，曾在天山南北流行一时。清光绪元年（公元1875年），左宗棠西征大军进军新疆，湘军进军足迹在丝绸之路北道、中道一带所向披靡，横扫阿古柏匪徒，使得新疆各地安宁太平，使得祖国领土完整，主权统一。这其间，他们创造性的推行了一系列有利于开发边疆、繁荣商贸、文化，巩固边防，发展农牧业等有效措施，使这块沃土上出现了有史以来的全新局面。在此基础上，他们还曾多次申报清政府，主张新疆建省。由此，大批各类移民和赶大营的商户随后进入北疆各地。在湘军沿丝绸之路进军、驻防的同时，军中戏班和随营戏班也把湖南湘曲带到了各地。据史料载："清光绪初年，随着湘军驻防，镇西传入湖南花鼓戏，盛行30多年。民国初期，因艺人多去世而告终。"[①]"清光绪二年（公元1876年）刘锦堂率湘军进疆，随军有花鼓戏自乐班。这个戏班除年关节日为湘军官兵演唱自娱外，还曾在迪化登台演出。"[②]

8年后，经左宗棠、刘锦棠多次奏报清廷，申明新疆建省之要意，于光绪十年（公元1884年），清政府终于决定新疆建省，并陆续在各地设置郡、县，并命刘锦堂为甘肃新疆巡抚，以迪化州城为省会。至此，西域自汉武使张骞二使西域与西域各部族建立隶属关系近2000年的历史，最终使这块沃土重新成为中华民族领土中的一个省。随着省会州城和各郡县设置，政权巩固，为发展经济和文化繁荣提供了社会保障。在省会迪化城，随军的花鼓戏自乐班艺人们后来留驻迪化。清

① 《巴里坤县志·文化》。
② 《乌鲁木齐市志·文化》。

室贵族载澜贬放迪化后，由"他从湘军遗老中搜罗一批艺人组成'清华班'，成为当时迪化城内四个专业戏班之一，曾誉满边城一时。'清华班'在清室贵族载澜的主持下，'先是为自己颓然解闷'间或应邀为豪门权贵唱'堂会'，逢庙会、节日，为群众公演。后来，在'左公祠'（今天山百货大楼处）售票公演，成为迪化最早的专业戏班。当时演出的主要剧目有《小放牛》、《刘海戏金蟾》"等。①

迪化城自 18 世纪后期至民国初年，城内外建有许多庙宇，其中的"定湘王"庙便是由刘锦棠亲自督建的庙宇之一，那时"定湘王"庙是迪化城首屈一指的繁华场所，"每年从农历五月二十八日开始要举行为期半月的盛大庙会。"②在庙会期间举行各种祭祀活动，同时，酬尊演戏，所演之戏必定是湘剧和花鼓戏类的湘音之曲。在伍的湘军官兵和湘籍官僚、商户，退伍的湘卒们均会在此聚会，以寻乡音之亲。由于当时的"清华班"是由清室贵族载澜的支持下组建的，再加上当时迪化各级官吏均以湘籍人士居多，"清华班"在戏箱行头上要优与其他戏班，因而能够演全本戏。"定湘王庙"时为迪化城最繁华场所，与上述原因是分不开的。

由于"清华班"有官僚贵族的支持，有优与其他戏班的行头，又能演出本戏，这在当时的迪化城中与其他仅能坐台清唱的戏班相比，其声誉可谓是盖满全城，在当时的乌鲁木齐达到了鼎盛。不仅如此，花鼓戏还随南征将士和随大营的其他湘籍人士南到开都河畔的焉耆、塔里木河畔的阿克苏城曾兴旺于市。由于戏中角色、行头简单，唱词通俗流畅，表演活泼，表现平民生活趣事，很受各籍汉民喜爱。由此可见，它在天山南北民众中流下了良好的记忆。那段时日也是湖南地方戏曲在丝绸之路上曾极为繁荣时期。

到清光绪十九年（公元 1893 年）由"定湘王"庙出资，从内地买来一套新戏装，这套戏装只供包括"清华班"在内的三个戏班为该庙会演出时使用。"于是，三个戏班争相排演新戏，而且要在一年一度的'定湘王'庙会上大显身手。"；当时的官僚商贾们为了借助"定湘王"的神威扩大自己的影响，换句话说为了借势于湘籍官吏、巨商以扩大各自在社会上的声誉，常邀"清华班"和其他戏班利用湘王庙戏班献演"愿戏"。由此使各班之间为争"愿主"之邀的机会，造成无形的竞争态势，在各戏班之间，各为其利，产生一时的竞争意识，由此在客观上为发展繁荣当时迪化戏曲艺术起到推动作用。

辛亥革命之后，清廷覆灭，民国成立。湘籍官兵、官吏及其眷属相继返回原籍，有的流落外地。"定湘王"庙也一改往日的繁盛景况，湘剧和花鼓戏的观众日渐减少，加之此时由陕西会馆发起组建的秦腔"三合班"，津帮商号支持组建的河北梆子"吉利班"和另一河北梆子"天利班"，也纷纷出演，竞争激烈，特别是它逐渐失去了喜爱湘腔的观众，"清华班"随之冷落关闭，结束了它繁荣兴旺一时的演绎历程。

---

① 《乌鲁木齐市志·文化》

当时，迪化郊区的三道坝，曾是湘军屯垦播稻之地，湘文化汇聚之所。在这里曾组建过一个花鼓戏班，昼耕夜唱，常为富户人家唱堂会通宵达旦。后来于1935年，流散于米泉一带的那些湘籍艺人又重建"花鼓戏园"，来迪化在元新戏园轮流演出，但为时不长，因观众稀少而告终。

湘曲各戏从史料记载中，尤以当时的省会迪化州城为集中，戏班是随着湘军出关的军中自乐班为基础，在"定湘王"庙会上以及在各湘籍官吏、巨商院中唱"堂会"和公演为演出点。自1876年，由居迪化最早的戏班之一的"清华班"为代表，到1935年湘籍艺人重建的"花鼓戏园"，演艺历时50年之久。湘音戏曲文化与秦腔、眉户、小曲子不同，它是由湘军出关为横扫叛匪以保国土完整、边疆安宁而直接传入的，喜爱和欣赏的观众主要是两湖籍人士。因而阈限了它发展传播的可能，但它毕竟为丰富和繁荣新疆的戏曲文化起到了一定的历史作用。

湖南地方戏曲和花鼓戏等戏曲名目繁多，以地域之别，风格各异。那时传入省会迪化的究竟是湖南的那一方地方戏？在史料中难以查找和辨别，只能从以下两点进行推测：

一是左宗棠所率湘军，其最基础的部队是"老湘军"与"楚军"，楚军也是由湘乡一地乡勇为主，由几支军旅组合而成的部队。"老湘军"原为松山统领，后来松山阵亡，由其侄儿刘锦棠接统。其中，又一支兵伍为湖南南宁乡勇组成。且湘军之中，兵勇多为同乡，或许还是亲戚，大家在军中多能彼此照应，因而形成一股凝聚力，又称其为打不散的子弟兵。从地理位置上看来，湘乡与宁乡相距不远，邻近长沙，方言语音亦相近，依此可以推测：进入迪化州城的湘音戏曲是长沙花鼓戏一脉，它是湖南花鼓戏中影响较大的一种。在清代同治年间开始出现职业班社，流行于宁乡等地一带农村，传统剧目如《刘海戏金蟾》等。

二是，左宗棠为湖南湘阴东乡人氏，自小受到当地文化的熏陶，在审美取向上会有所偏爱，且爱将刘锦棠乃老湘军松山之侄。在湖南湘阴、宁乡、益阳、醴陵发展起来的湘剧，是湖南的主要戏曲剧种之一，由外来戏曲在长期演出中与本地区民间艺术、地方语言相合逐渐形成包括"高"、"低"、"昆"、"乱"声腔为本地特色的剧种；左氏所率湘军又都是出自上述地区，对家乡戏曲的爱好是各个湘军的共同需求。依此看来，湘剧作为左宗棠大军的军戏也是极有可能的。

从整体几方面考虑，其一，湘剧属于湖南代表剧种，它属于"大戏"范畴，对各行声腔有较严格的要求，剧种各建制体系较大。而花鼓戏等地方戏曲则属于小戏类，如长沙花鼓戏，它是由农村劳动山歌、民间小调和地方花鼓融合发展起来的。主要流行于农村，且行制较为简便，音乐属"曲牌的连缀式"，随意性强。它的声腔有"川调"、"打锣腔"、"小调"。"川调"是它的主要声腔，丝竹乐器伴奏，又称"弦子腔"。行腔优美、流畅，字正腔圆。表演富有浓厚的生活气息。而左宗棠所率湘军勇丁大多来自乡村，对劳动山歌、民间小调和地方花鼓更为贴近，它通俗而易于接受，加之要行军打仗且并非专业戏班，实属军中自乐班建制。因而，随刘锦棠大军进入当时迪化的花鼓戏应是以长沙花鼓小戏为主的戏曲种类，后来随着"清华

班"本身建制的扩大在各方大力支持下上演过"大戏"湘剧与祁剧曾兴旺一时，在西域戏剧历史的轨迹上留下过辉煌的踪迹。它顺应了文化原始发展传播的一般规律：艺术作品是写人的，是给人看和听的，一旦这个接受群体发生了变化，失去了接受者，该艺术作品或形式也便失去了社会存在意义而消失。

戏曲艺术是由各行当演员扮演各类角色以塑造戏曲舞台艺术形象，通过程式化的表演手段，表达一个较完整的故事，倾述某种情感，为社会各界观众取其所愉以寄情娱性。戏曲表演与接受群体之间是相辅相成、缺一不可的，即：戏曲艺术是写人的，由人演人，给人观看的。可以说没有观众就没有戏曲。

流传丝绸之路的戏曲品类历时远近，与移民有着直接内在的联系。秦腔与眉户应是流传河西走廊、西域最早的剧种，这是因为自汉以来历代即有移民人驻甘肃河西走廊一带屯垦。清初，清廷又自河西一带就近迁徙屯民、商户人等人驻西域所致。

19 世纪末 20 世纪初，河南梆腔、河北梆腔以及京腔亦是随各类戏曲班社为谋取生计和众多移民人驻陕西三秦之地、甘肃陇右东西以及新疆丝绸之路北道乡镇的。50～60 年代，随着大规模屯垦戍边之举实施，楚、越、吕、评、晋等戏种也随着各省籍移民而传人。

自清代康熙年间始，进驻丝绸之路北道、中道的军旅、各类屯民、商贾、官吏等诸年增多，因而新疆又是内地各类文化集聚之地，来自全国各地的民俗文化在这里滋生、承继、发展。传人新疆的各类戏曲剧种其传播范围与受众体的多寡成正比。来自西北地区的移民在天山北坡带垦殖数百年，其亲友来投者络绎不绝，西北地域文化形成浓厚氛围已久。近年来，甘陕籍人进疆寻觅生计者人数甚众，他们是秦腔眉户(曲子)戏种的受众体，也是这些剧种久传不衰的本因。

20 世纪 50～60 年代，移入新疆的各戏类约有 10 余种，附着这些戏种的专业团体达 25 个，其中尚不计众多大集体、业余性质社团。这些社团组建之因，一是应不同省籍移民对乡音文化的需求，他们是这类文化的接受群体；二是政府对文化建设的重视。



# 参考文献


1. 欧阳修等撰.新唐书.北京:中华书局.
2. 宋史.北京:中华书局.
3. 明史.北京:中华书局.
4. 赵尔巽等撰稿.清史稿.北京:中华书局.
5. 魏征主编.隋书.北京:国家图书馆出版社.
6. 葛洪著.西京杂记.西安:三秦出版社.
7. (宋)李昉编著.太平御览.石家庄:河北教育出版社.
8. 裴慧琳著.一切经音义.南京:江苏古籍出版社.
9. (清)李渔.闲情偶寄.北京:中国戏曲出版社.
10. 李斗.扬州画舫录.南京:江苏古籍出版社.
11. (明)徐渭.南词叙录.北京:高等教育出版社.
12. 王国维.古剧脚色考.北京:商务印书馆.
13. 清朝野史大观.成都:四川人民出版社.
14. 《昌吉市文史资料》一、二、四、十五辑集.昌吉市政协文史编纂委员会编印.
15. 林永匡、王熹编著.清代西北民族贸易史.北京:中央民族学院出版社.
16. 向达著.唐代长安与西域文明.北京:三联书店出版
17. 秦学人、侯作舞编著.中国古典编剧理论资料汇辑.北京:中国戏剧出版社.
18. 吴国钦著.中国戏曲史漫话.上海:上海文艺出版社.
19. 董每戡著.说剧.北京:人民文学出版社.
20. 李旭东、杨志烈、杨忠主编.中国戏剧管理体制概要.中国戏剧出版社.
21. 昌吉州文化局、史志办编纂.昌吉文化艺术志.乌鲁木齐:新疆人民出版社.
22. 昌吉经济发展史资料.政协商会昌吉州委员会编.
23. 市政协文史委编.乌鲁木齐文史资料.乌鲁木齐:新疆青年出版社.
24. 闫国权、张益寿、张克炘主编.敦煌宗教文化.北京:新华出版社.
25. 葛承雍编著.秦陇文化志.上海:上海人民出版社.
26. 高国藩著.敦煌民俗学.上海:上海文艺出版社.
27. 羽田亨著.耿世民译.西域文化史.乌鲁木齐:新疆人民出版社.
28. 张青主编.洪洞大槐树移民志.太原:山西古籍出版社.
29. 凉州史话.兰州:甘肃人民出版社.
30. 周万兴主编.呼图壁县志.乌鲁木齐:新疆人民出版社.
31. 王广荣主编.玛纳斯县志.乌鲁木齐:新疆大学出版社.

32. 黄大强主编.伊宁市志.乌鲁木齐:新疆人民出版社.
33. 廖基衡主编.乌苏县志.乌鲁木齐:新疆人民出版社.
34. 苏浩发主编.轮台县志.北京:新华出版社.
35. 敦煌市史志编纂委员会编.敦煌市志.北京:新华出版社.
36. 钟赓起原著(清).甘州府志.兰州:甘肃人民出版社.
37. 酒泉戏曲志.酒泉市文化局戏曲志小组编印.
38. 刘文浩主编.张掖市志.兰州:甘肃人民出版社出版.
39. 鲁希圣主编.安西县志.北京:知识出版社出版.
40. 裴孝曾主编.库车县志.乌鲁木齐:新疆大学出版社.
41. 吐鲁番市史志编纂委员会.吐鲁番市志.乌鲁木齐:新疆人民出版社.
42. 张登华,朱辅民,李学华主编.米泉县志.乌鲁木齐:新疆人民出版社.
43. 张掖戏曲志.张掖市文化局戏曲志组编印.
44. 敦煌文史资料二辑.敦煌市政协文史编委会编印.
45. 李德谦主编.沙湾县志.乌鲁木齐:新疆人民出版社.
46. 张仁幹主编.哈密市志.乌鲁木齐:新疆人民出版社.
47. 刘天雄主编.朱再午总纂.伊吾县志.乌鲁木齐:新疆大学出版社
48. 刘震、王维聚、李书权主编.博尔塔拉蒙古自治州志.乌鲁木齐:新疆大学出版社.
49. 政协伊犁州委文史编纂委员会编.伊犁文史资料.
50. 政协博尔达拉州委文史编纂委员会编.博尔塔拉文史资料.
51. 李富整理.新疆曲子戏选.乌鲁木齐:新疆人民出版社.
52. 张仁幹主编.哈密·新疆曲子集.乌鲁木齐:新疆人民出版社.
53. 周海山主编.奇台县志.乌鲁木齐:新疆大学出版社.
54. 刘树清主编.呼图壁人物春秋.北京:民族出版社.
55. 汪新权主编.乌鲁木齐市志.乌鲁木齐:新疆人民出版社.
56. 牟实库主编.丝绸之路文献叙录.兰州:兰州大学出版社.
57. 席臻贯著.古丝路音乐暨敦煌舞谱研究.兰州:敦煌文艺出版社.
58. 马汝珩、马大卫主编.清代边疆开发研究.北京:中国社会科学出版社
59. 袁森坡著.康雍乾经营与开发北疆.北京:中国社会科学出版社.
60. 王仲和主编.开放的吉木萨尔.乌鲁木齐:新疆人民出版社.
61. 呼图壁县政协文史委编.呼图壁文史资料.
62. 昌吉州政协文史编纂委员会编.庭州巨变.乌鲁木齐:新疆青少年出版社.
63. 周贻白著 中国戏剧史讲座.北京:中国戏剧出版社.
64. 林永匡、王熹编著.清代西北民族贸易史.北京:中央民族学院出版社.
65. 秦学人、侯作卿编著.中国古典编剧理论资料汇辑.北京:中国戏剧出版社.
66. 董每戡著.说戏.北京:人民文学出版社.
67. 周巍主编.中国戏曲音乐集成·新疆卷.北京:中国ISBN中心出版.
68. 郝苏民著.甘肃特有民族文化形态研究.北京:民族出版社.
69. 王建基、许学诚著.爬梳镇西.北京:光明日报出版社.
70. 董健著.戏剧与时代.北京:人民文学出版社.
71. 马克辛、吴土艮主编.新疆人学讲普通话.乌鲁木齐:新疆大学出版社.

72. 中国戏曲志编委会，甘肃卷编委会.中国戏曲志.甘肃卷.北京：中国 ISBN 中心出版.
73. 张育英著.中国佛道艺术.北京：佛教文化出版社.
74. 李强著.中西戏剧文化交流史.北京：人民音乐出版社.
75. 曲六乙、李肖冰编.西域戏剧与戏剧的发生.乌鲁木齐：新疆人民出版社.
76. 苏北海著.西域历史地理.乌鲁木齐：新疆大学出版社.
77. 余从著.戏曲声腔剧种研究.北京：人民音乐出版社.
78. 张庚、郭汉城主编.中国戏曲通史.北京：中国戏剧出版社.
79. 司马迁.史记.郑州：中州古籍出版社.



# 图版目录

图 1 青海大通上孙家寨出土新石器时代舞蹈纹彩陶盆(1.侧视图;2.俯视图;3.舞蹈纹样展开图。)
图 2 汉代击鼓说唱俑
四川成都天迴山东汉墓出土陶俑
图 3 山西洪洞壁画演戏图
图 4 汉乐舞杂戏俑群
图 5 乐舞百戏画像砖
图 6 敦煌莫高窟张骞出使西域
图 7 甘肃敦煌莫高窟
图 8 丝绸之路上的战车
图 9 甘肃敦煌玉门关
图 10 甘肃嘉峪关
图 11 敦煌唐代壁画 乐舞图摹本
图 12 唐代"参军戏"偶人
图 13 甘肃安息锁阳城遗址
图 14 宋杂剧图
图 15 宋杂剧图
图 16 甘肃河西走廊屯庄
图 17 甘肃敦煌河仓城遗址
图 18 皮黄戏《法门寺》戏画
图 19 明刊昆山腔演出图
图 20 明刊《群音类选·诸腔类》书影
图 21 新疆库尔勒铁门关
图 22 现存奇台的清末民初时的甘省会馆遗迹
图 23 大葛东岳庙岱祠乐楼
图 24 清佳县白云观戏楼
图 25 古城甘州山西会馆戏楼
图 26 嘉峪关关帝庙戏台
图 27 修建于清乾隆时期的奇台东地大庙
图 28 甘肃张掖烽火台
图 29 嘉峪关关帝庙戏楼
图 30 新疆北庭故城一隅
图 31 甘肃境内的京剧演出
图 32 甘肃酒泉芦苇井城堡遗址
图 33 河西走廊屯庄
图 34 新疆昌吉社火队
图 35 影偶
图 36 新疆吐鲁番苏公塔
图 37 仗头木偶
图 38 宁夏西夏王陵
图 39 甘肃山丹城堡遗址
图 40 新疆吐鲁番高昌古城



# 后　记

戏曲艺术是古老的,它已走过了2 000余年的漫长历程,它所表现的故事内容又多为历史题材。它是极富生命力的品类,它犹如自然界中的生物,孕育、生长、成熟,由华夏民族的子孙们代代传承,它是历代先民社会活动的缩影,且与我们现实生活有诸多内在的联系。以古喻今,温故而知新,以史为鉴,是为了使未来的路更为平坦和顺,因而,古今艺人和观赏大众多以演艺、观赏古典题材戏目而津津乐道。

人的一生由童年逐步成长,终长大成人,逾不惑之岁步入老年,常会回忆过去的诸多趣事,其中有欢欣,也有憾情,会以一生经历教诲后人,这与传统戏曲所展演的故事内涵有异曲同工之效。

戏曲艺术传承至今,似乎只是中老龄人群所欣赏喜好的品类,这与它的古老性有某种联系。沿丝绸之路至天山南北滋生于民间的戏曲自乐班即是由老龄人为主干组合的,观众也大多以中老龄人为常客,专业剧团的戏场中观众也以中老龄人居多。

本书立意之初是以《天山北坡经济带戏曲艺术研究》、《古丝路上的戏曲艺术》、《丝绸之路上的戏曲艺术》为选题的,课题组成员曾不辞劳苦沿着丝绸之路新疆段西至伊宁、博乐,南自吐鲁番始至喀什噶尔,深入村寨、家室,走访了数百老艺人、自乐班成员、专业剧团演职员,目睹现实深有感触:流传丝绸之路的戏曲文化面临着诸多危机,专业团体面临体改,演职员心神不定,经费短缺,新老接替

不济，戏场观众稀疏；戏曲自乐班均为中老龄人自由组合，经费自筹，是为自身玩乐图个自乐同乐为目的，为晚年生活增添些情趣而已。

花开尚有凋谢之时，因而，情势不容乐观。温故而知新，对照历史面对现实，如何看待当今戏曲文化态势，面对戏曲艺术的黄金时期已成历史，各戏曲剧种前景潜伏着行将消亡的危机，甚感忧虑和惋惜，却实难为。

基于此，以探寻戏曲历史曾有过的辉煌，以及戏曲艺术是以历史的积淀、传承逐步完型、成熟的流变历程。从而引起人们对它的关注和呵护，标题仍以现名为宜。

戏曲文化急待挽救！我们正在为它尽微薄之力。

在整理资料，撰写文稿的过程中，全部成果的文字修定、打印等事宜均是课题组成员刘玉春完成的，在此致以衷心的感谢。

陆　晖

2008 年 10 月 20 日